

307.204

33
1987

helikon

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A tartalomból:

A posztmodern amerikai irodalom

*

Tanulmányok

*

Dokumentumok

*

Szemle

*

Könyvek

*

1987 | 1-3

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK
FOLYÓIRATA

Szerkesztőbizottság

BODNÁR GYÖRGY
BONYHAI GÁBOR
T. ERDÉLYI ILONA
GRÁNICZ ISTVÁN
HOPP LAJOS
KARAFIÁTH JUDIT, könyvrovat
KÖPECZI BÉLA
H. LUKÁCS BORBÁLA
SZIKLAY LÁSZLÓ
SZILI JÓZSEF
VAJDA GYÖRGY MIHÁLY
VARGA LÁSZLÓ, társszerkesztő

Főszerkesztő

KÖPECZI BÉLA

Felelős szerkesztő

HOPP LAJOS

Szerkesztő

T. ERDÉLYI ILONA

Szerkesztőség

1118 Budapest XI., Ménési út 11–13.
Tel.: 664-819/12

Szerkesztőségi órák: szerdán 10–12
óra között

Titkár: Sz. ZEHERY ÉVA

1987/1–3. XXXIII. évfolyam
Megjelenik évente négy füzetben

Comité de Rédaction

GYÖRGY BODNÁR
GÁBOR BONYHAI
ILONA T. ERDÉLYI
ISTVÁN GRÁNICZ
LAJOS HOPP
JUDIT KARAFIÁTH, livres
BÉLA KÖPECZI
BORBÁLA H. LUKÁCS
LÁSZLÓ SZIKLAY
JÓZSEF SZILI
GYÖRGY MIHÁLY VAJDA
LÁSZLÓ VARGA, rédacteur associé

Directeur de la Revue

BÉLA KÖPECZI

Rédacteur en chef

LAJOS HOPP

Rédacteur

ILONA T. ERDÉLYI

Secrétaire

ÉVA SZ. ZEHERY

Secrétariat de la Rédaction

1118 Budapest XI., Ménési út 11–13.

HELIKON

REVUE DE LITTÉRATURE COMPARÉE
DE L'INSTITUT D'ÉTUDES
LITTÉRAIRES
DE L'ACADÉMIE HONGROISE
DES SCIENCES

1987/1–3. XXXIII. année
Revue trimestrielle

Helikon Világirodalmi Figyelő

ÖSSZESÍTETT TARTALOMJEGYZÉK, 1987

HLEBNIYIKOV ÉS AZ OROSZ AVANTGÁRD. Bevezető	4	299
A POSZTMODERN AMERIKAI IRODALOM. Bevezető	1—3	1

TANULMÁNYOK

Abádi Nagy Zoltán: A posztmodern regény Amerikában	1—3	7
Bollobás Enikő: A posztmodern költészet nagy folyóiratai (1951—86)	1—3	113
Gránicz István: Velimir Hlebnyikov és az orosz avantgárd	4	302
V. P. Grigorjev: Egy képzeletbeli filológia dialektikájához (Fordította: Lieli Pál)	4	352
Nyikolaj Hardzsjev: Majakovszkij és Hlebnyikov (Fordította: Lieli Pál)	4	370
V. V. Ivanov: Hlebnyikov költői nyelvének és életművének tipo- lógiaja (Fordította: Pálfi Ágnes)	4	334
Jagusztn László: Hlebnyikov költői világlátásának fő vonásai .	4	319
Kodolányi Gyula: A posztmodernizmus költészete Amerikában	1—3	59
J. F. Kovtun: Hlebnyikov és a képzőművészet (Fordította: Kiss Ilona)	4	400
Szegedy-Maszák Mihály: Modern és posztmodern: ellentmondás vagy összhang?	1—3	43
Szilassy Zoltán: Őshappening a Black Mountain College-ban	1—3	126
B. A. Uszpenszkij: Hlebnyikov poétikájáról: a kompozíció prob- lémái (Fordította: Boldog Gyöngyi)	4	364

DOKUMENTUMOK

John Barth: A kimerített irodalom (Fordította: Hernádi Miklós). Beszélgetés William S. Burroughs-zal (Fordította: Abádi Nagy Zoltán)	1—3	137
Oszip Brik: Hlebnyikovról (Fordította: Gránicz István)	4	426
Raymond Federman: "Szürfiktó" — négy észrevétel a regényírás jövőjéről (Fordította: Szegedy-Maszák Mihály)	1—3	154
John Gardner: Az erkölcsös regényről (Fordította: Abádi Nagy Zoltán)	1—3	160

William Gass és John Gardner: Vita a regényről (Fordította: Abádi Nagy Zoltán)	1—3	161
William H. Gass: A regényjellem fogalma (Fordította: Abádi Nagy Zoltán)	1—3	159
Charles A. Jencks: A posztmodern építészet mint nyelvi forma (Fordította: K. Deák László)	1—3	188
Denise Levertov: Jegyzetek az organikus formáról (Fordította: Bollobás Enikő)	1—3	180
Vlagyimir Majakovszkij: V. V. Hlebnyikov (Fordította: Gránicz' István)	4	419
Charles Olson: Emberi mindenség (Fordította: Kodolányi Gyula) .	1—3	172
Karen Siatris: A posztmodern művészetről (Fordította: Raáb György)	1—3	185
Gilbert Sorrentino: Az elkülönített különféle: W. C. Williams prózája (Fordította: Abádi Nagy Zoltán)	1—3	144
Ronald Sukenick: Tizenkét kompozíciótani kitérő (Fordította: Hernádi Miklós)	1—3	145

SZEMLE

Bollobás Enikő: Edward Dorn kánonba emelése	1—3	198
A "Literatura na świcie" megemlékezése Hlebnyikovról (Jerzy Snopek)	4	439
Az Olson—Creeley-levelezés (Bev. és fordította: Bollobás Enikő)	1—3	191
A "Russian Literature" V. Hlebnyikovról (J. Matyi Anna)	4	433

KRÓNIKA

Báthori-ülésszakok (Hopp Lajos)	4	454
Hlebnyikov-emlékülés (Pusztai Dóra)	4	445

KÖNYVEK

Bél Mátyás Buda visszavívásáról. Fordította, bevezető, jegyzet Déri Balázs (Hopp Lajos)	4	506
Endre Bojtár: Slavic Structuralism (Henryk Markiewicz)	1—3	251
Charles Caramello: Silverless Mirrors -- Book, Self and Postmodern American Fiction (Abádi Nagy Zoltán)	1—3	215

Ion Constantin Chițimia: Literackie studia i szkice rumuńskie i polonistyczne (Stan Velea)	1—3	268
La corte e le spazio: Ferrara estense. A cura di Giuseppe Pagnano e Amedeo Quondam (Vígh Éva)	1—3	277
I. Coteanu: Stilistică funcțională a limbii române: Limbajul poeziei culte (Szabó Zoltán)	4	497
Maurice Couturier, ed.: Representation and Performance in Postmodern Fiction (Abádi Nagy Zoltán)	1—3	217
A. Чудаков: Мир Чехова (Jagusztin László)	4	474
И. Р. Дёринг-Смирнов—И. П. Смирнов: Очерки по исторической типологии культуры ... Реализм (...) Постсимволизм (Авангард) ... (Jagusztin László)	4	463
Dionýz Ůříšín: Theory of Literary Comparatistics (Szabó Zoltán)	4	486
Drama und Religion (Themes in Drama 5.) Edited by James Redmond (Borsos Zsuzsanna)	1—3	263
Theo Elm: Die moderne Parabel (Parabel und Parabolik in Theorie und Geschichte) (Bacsó Béla)	1—3	249
Hal Foster, ed.: The Anti-Aesthetic — Essays on Postmodern Culture (Abádi Nagy Zoltán)	1—3	206
Frank Tibor: Egy emigráns alakváltásai. Zerffi Gusztáv pályaképe 1820—1892) (I. Erdélyi Ilona)	4	512
Manfred Frank: Das Sagbare und das Unsagbare (Bacsó Béla)	4	491
Функциональные и социальные разновидности русского литературного языка XVIII в. (Jagusztin László)	4	478
William H. Gass: Habitations of the Word (Szegedy-Maszák Mihály)	1—3	228
Gedichte und Interpretationen. Ed. 2. Aufklärung und Sturm und Drang. Hg.: Karl Richter (Fried István)	4	509
Mary Gerhart—Allan Melvin Russell: Metaphoric Process. The Creation of Scientific and Religious Understanding (Bezeczky Gábor)	4	496
Roger B. Henkle: Comedy and Culture (England 1820—1900) (Borsos Zsuzsanna)	4	511
Linda Hutcheon: Narcissistic Narrative — The Metafictional Paradox (Abádi nagy Zoltán)	1—3	222
Andreas Huyssen, Klaus R. Scherpe, szerk.: Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels (Brigitte Sändig)	1—3	234
Лидия Яновская: Творческий путь Михаила Булгакова (Jagusztin László)	4	483

Panajótisz Kanelópulosz: Isztoria tu evropaikú pnévmatosz. Mérosz tétarto. Apo to Puskin osz ton Schubert. X. tómosz. (Szabó Kálmán)	1—3	254
Király Gyula: Dosztojevszkij és az orosz próza (Regénypoétikai tanulmányok) (N. Goller Ágota)	4	468
Jerome Klinkowitz: The Self-Apparent Word — Fiction as Language/Language as Fiction (Abádi Nagy Zoltán)	1—3	225
Jan Kochanowski i epoka renesansu Pod. red. Teresy Michałowskiej (Jerzy Snopek)	4	503
Анна Ковач: Роман Достоевского (Опыт поэтики жанра) (Jagusztin László)	4	471
Jean-Claude Lanne: Velimir Khlebnikov. Poète futurien 1—2. (Jagusztin László)	4	457
Литературный энциклопедический словарь (Jagusztin László)	4	485
Maller Sándor—Ruttkay Kálmán: Magyar Shakespeare-Tükör (Molnár Judit Mária)	4	520
David Margolies: Novel and Society in Elizabethan England (Szili József)	1—3	257
Henryk Markiewicz: Wymiary dzieła literackiego (Jerzy Snopek) .	1—3	239
Mélanges de littérature en hommage à Albert Kiss. Textes réunis par Claudine Gothot-Mersch et Claude Pichois (Martonyi Éva)	4	515
Romul Munteanu: Classicism și baroc în cultura europeană din secolul al XVII-lea — Partea a doua: spectrul prozei (Szabó Zoltán)	1—3	266
Charles Newman: The Post-Modern Aura — The Act of Fiction in an Age of Inflation (Abádi Nagy Zoltán)	1—3	232
Christopher Norris: Deconstruction: Theory and Practice (Pásztor Péter)	1—3	237
The Origins and Originality of American Culture. Edited by Tibor Frank (Mátyás Klára)	4	522
Parallelen und Kontraste. Studien zu literarischen Wechselbeziehungen zwischen 1750 und 1850. Hg.: Hans Dietrich Dahnke in Zusammenarbeit mit Alexander S. Dmitrijew, Peter Müller und Tadeusz Namowicz (Fried István)	1—3	259
А. М. Панченко: Русская культура в канун петровских реформ (Jagusztin László)	4	476
Richard Pearce: The Novel in Motion (Szegedy-Maszák Mihály) ...	1—3	220

Pii II Commentarii rerum memorabilium que temporibus suis con- tigerunt. Ad codicum fidem nunc primum editi. ad Adriano von Heck. I—II. (Boronkai Iván)	4	501
Martin Pops: Home Remedies (Szegedy-Maszák Mihály)	1—3	209
O. Pöggeler, Hrsg. Heidegger. Perspektiven zur Deutung seines Werkes (Bacsó Béla)	4	517
Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Сост.: Г. П. Мако- гоненко, В. М. Маркович, М. Пев (Fried István)	4	467
Manfred Pütz and Peter Freese, eds.: Postmodernism in American Literature (Szegedy-Maszák Mihály)	1—3	211
Relacja Walnego od Turków oblężenia Wiednia roku Pańskiego 1683. Wydał Lubomir Wędzicha (Dorota Korózs)	1—3	271
Paul Ricoeur: Temps et récit I. Temps et récit II. La configu- ration dans le récit de fiction (Maár Judit)	1—3	244
Sheldon Sacks: Fiction and the Shape of Belief (A Study of Hen- ry Fielding with Glances at Swift, Johnson and Richardson) (Borsos Zsuzsanna)	1—3	265
Alan Singer: A Metaphorics of Fiction (Bezeczky Gábor)	4	494
Staud Géza: A magyarországi jezsuita iskolai színjátékok forrá- sai I. 1561—1773. (Hopp Lajos)	1—3	272
Ronald Sukenick: In Form — Digressions on the Act of Fiction (Abádi Nagy Zoltán)	1—3	230
Szelestei N. László: Bél Mátyás kéziratok hagyatékának kataló- gusa (Varga Imre)	4	507
И. П. Смирнов: Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов (Jagusztin László)	4	459
Testament politique et moral prince François II Rákóczi — II. Rákóczi Ferenc Politikai és erkölcsi végrendelete. Archivum Rákóczianum III. Írók. (Hopp Lajos)	1—3	273
Johannes de Thurocz: Chronica Hungarorum. I. Textus. Ediderunt Elisabeth Galántai et Julius Kristó. Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Aevorum. Series Nova. (Boronkai Iván) ...	1—3	285
Stan Velea: Ipostaze europene ale romanului contemporan: roma- nul polonez (I. C. Chițimia)	1—3	281
Emile Verhaeren. Poète, dramaturge, critique. Édité par Peter- Eckhard Knabe et Raymond Trousson (Ferenczi László)	1—3	262
Frances A. Yates: Collected Essays I—II. (Katona Gábor)	4	499

Alexander Zholkovsky: Themes and Texts (Bezeczky Gábor)	4	481
Hans Dieter Zimmermann: Der babylonische Dolmetscher. Zu Franz Kafka und Robert Walser (Salyánosy Miklós)	1—3	283

IN MEMORIAM

Sziklay László 1912—1987 (Sótér István)	1—3	287
Václav Černý 1905—1987 (Berkes Tamás)	1—3	289

BEÉRKEZETT KÖNYVEK 1985/86		526
-----------------------------------	--	------------

Konrad von Mure a XIII. század második felében "modernnek" nevezte azokat a prózaírókat, akik szakítottak a rímes prózával, áttértek a ritmikusra, s többé "nem nagyon ügyeltek, s nem is törekedtek a mondatvégek egyeztetésére vagy összehangolására" ("moderni prosatores huiusmodi concidentiam seu consonantiam non multum curant nec attendunt"). Ha ebből indulunk ki, mi, akik már a próza ritmusával sem törődünk, mindnyájan posztmodernnek vagyunk. Az amerikai posztmodernizmus elnevezésének azonban nincs köze sem ehhez, sem a francia "régiek és modernek" XVII. századi vitájához, de még a XX. századi spanyol vagy dél-amerikai költészet posztmodernségéhez sem. A "modern" (és a "posztmodern") évszázadok óta relatív értékű jelölés. Alkalmasint azonban tartósan kötődik, afféle ragadványnévként, egy-egy konkrét, történetileg körülhatárolható jelenséghez. Feltehetően ez történik napjainkban is, amikor szinte egyidejűleg tűnt fel a szó egyfelől az amerikai, másfelől (az amerikai hatásoktól nem független) nemzetközi modernizmus folytatását és ellenhatását képviselő iskolák és irányzatok közös terminusaként. Noha nem jelöl egy egységes, pontosan és véglegesen meghatározható fogalmat, alkalmasnak látszik arra, hogy kifejezze az új jelenségekben felötlő hasonló vagy azonos vonásokat. Az itt következő tanulmányok sem nyújthatnak egységes, átfogó meghatározást. Már csak azért sem, mert bonyolult, mozgásban levő helyzetet próbálnak érzékeltetni, nem lezárt folyamatról adnak számot.

Ami az amerikai irodalomban a posztmodernizmus, az az amerikai kritikaelméletben a dekonstrukció. A posztmodernekre jellemző elméleti tudatosság főbb elemei egybeesnek az amerikai új kriticismus hagyományait tagadva folytató Paul de Man, Harold Bloom, J. Hillis Miller és Geoffrey Hartman elgondolásaival. A dekonstruktivizmus ugyanakkor egyenes folytatása a francia irodalomelmélet újabb irányzatainak, Jacques Lacan, Jacques Derrida és a Tel Quel-kör munkásságának (ld.: Irányzatok a mai francia irodalomtudományban, Helikon, 1983/3–4.).

A posztmodern jelenségek egyaránt honosak az irodalomban, a képzőművészetben vagy a filmben, s nem szorítkoznak az Egyesült Államokra vagy Nyugat-Európára, megtalálhatók — eredeti fejleményként, nem másolatként — a hazai kultúra körében is. Ennek az általánosabb jelenségnek az értékelésére rendszerint a konkrét fejlődés alapos felmérése nélkül szokás vállalkozni. Ezáltal a történeti konkrétság jegyében, a teljesség igénye nélkül, az amerikai helyzetet jellemző sajátosságokra mutatnak rá az itt következő tanulmányok, és a dokumentumok is a megfogható poétikai törekvéseket példázzák. Az utóbbiak kiválasztásában az összeállítók arra törekedtek, hogy magyarul még meg nem jelent írásokról nyújtsanak tájékoztatást.

A szám anyagát Abádi Nagy Zoltán (próza) és Kodolányi Gyula (költészet és dráma) állította össze.

A Szerkesztőbizottság

SUMMARY

Konrad von Mure, in the second half of the thirteenth century, called "modern" those prose-writers who broke with rhymed prose, switching over, instead, to rhythmic prose, "without paying heed to or striving for the harmony or consonance of the sentence endings" ("moderni prosatores huiusmodi concordantiam seu consonantiam non multum curant nec attendunt"). Taking this definition as a starting point, we, scarcely ever bothering about the rhythm of our prose, are all post-moderns. But the name of American Post-Modernism has nothing to do either with this concept, or with the eighteenth century French debate on "the old and the modern", not even with the Modernism of the twentieth century Spanish or South American poetry. "Modern" and "post-modern" have been, for centuries, terms of relative value. They are, however, in each case, firmly attached, like a sobriquet, to concrete, historically delimitable phenomena. That is exactly what seems to happen nowadays. The term Post-Modernism has appeared, almost simultaneously, as a common term for schools and trends continuing and counteracting Modernism both in the American context and, on the other hand, internationally. Though the word does not signify a uniform notion of exact and ultimate definition, it seems to be suitable to express the similar or identical traits of the new phenomena. The following studies will not propose any uniform and comprehensive definitions either, all the less that what they try to demonstrate is the complexity of the situation in a constant motion, instead of a description of a completed development.

The Post-Modernism of American literature is paralleled by the deconstructionist school of American theory of literary criticism. The theoretical awareness is characteristic of Post-Modernism, and its main elements coincide with the ideas of those following as well as negating the traditions of American New Criticism, that is, with the thoughts of Paul de Man, Harold Bloom, J. Hillis Miller and Geoffrey Hartman. In the same time, deconstruc-

tion is a continuation of some recent trends in French literary theory, the works of Jacques Lacan, Jacques Derrida and the Tel Quel group (see our 1983 special issue on French literary criticism).

The post-modern phenomena are found in literature, visual arts as well as in film, and are not restricted to the USA or West Europe; they also occur, as a genuine development and not as a mere copy, in the culture of our country. An evaluation of this, more general, phenomenon is usually made without a thorough review of the concrete development. Now in the spirit of historical concreteness, but without the ambition of completeness, the studies of this issue characterize the American situation, and the documents also exemplify the tangible poetical ambitions. We tried to choose documents hitherto unpublished in Hungarian.

The guest editors of this issue were Zoltán Abádi Nagy (prose fiction) and Gyula Kodolányi (poetry and drama).

The Editors

Во второй половине XIII века Конрад фон Муре назвал "модернистами" тех прозаиков, которые порвали с рифмованной прозой, перейдя на ритмическую, и в дальнейшем "не очень заботились и даже не стремились к согласованию или гармонии в конце предложений". Если исходить из этого положения, то мы, не обремененные в XX веке даже ритмом прозаического повествования, все без исключения можем считаться постмодернистами. Однако название американского постмодернизма никакого отношения не имеет ни к "спору древних и новых" во французской литературе XVII века, ни к постмодернизму испанской или латиноамериканской поэзии нашего века. "Модернизм" (а также "постмодернизм") испокон веков является обозначением приблизительным. Но время от времени оно, как своего рода наклейка, тесно срастается с каким-либо конкретным, исторически определяемым явлением. По-видимому, это происходит и в наши дни, когда почти одновременно это слово возрождается как общее обозначение с одной стороны, американской новейшей литературы, с другой стороны, не свободных от ее влияния школ и направлений международного модернизма, являющихся одновременно его продолжателями и антиподами. И несмотря на то, что этот термин не представляет собой единое, точно и окончательно сформулированное понятие, он кажется пригодным для того, чтобы выражать сходные или тождественные черты, обнаруживаемые в новых явлениях. Предлагаемые вашему вниманию статьи тоже не могут дать цельную, исчерпывающую характеристику, уже хотя бы потому, что они отчитываются не о каком-то завершившемся процессе, но пытаются представить сложную, находящуюся в постоянном движении литературную ситуацию.

Литературе американского постмодернизма в теории литературы соответствует направление деконструктивизма. Основные положения,

свидетельствующие о сознательной теоретической платформе представителей постмодернизма, совпадают с соображениями Пола де Мэна, Гарольда Блума, Дж. Хиллиса Миллера и Джеффри Хартмана, отрицающих и в то же время продолжающих традиции американской "новой" критики. А с другой стороны деконструктивизм является прямым продолжением новейших направлений во французской теории литературы, работ Жака Лакана, Жака Даррида и представителей кружка "Тель Кель" (см. "Исследовательские литературные направления в современном французском литературоведении" - "Геликон", 1983, № 3-4).

Образцы постмодернизма в одинаковой мере встречаются в литературе, изобразительном искусстве или кино, их распространение ограничивается Соединенными Штатами Америки или Западной Европой, они дают о себе знать и в венгерской культуре (не как подражание, а как продукт естественного развития). Оценка этих явлений обычно дается без основательного рассмотрения конкретных условий развития. Статьи данного номера освещают специфические особенности американского постмодернизма, не претендуя на полноту, но с учетом исторического развития, а публикуемые документы тоже свидетельствуют о конкретных устремлениях в поэтике. В выборе материала составители руководствовались стремлением представить читателям еще не переведенные на венгерский язык работы.

Настоящий номер подготовлен Золтаном Абади Надь (проза) и Дьюлой Кодолани (поэзия и драма).

Редколлегия

ABÁDI NAGY ZOLTÁN

A POSZTMODERN REGÉNY AMERIKÁBAN

I. A POSZTMODERN KLÍMA

A posztmodern prózáért lehet lelkesedni, lehet haragudni rá, és — ahogy magunk is vagyunk vele — elképzelhető a differenciált vélekedés, mely szerint egyszerre hathat ez az irodalom bizonyos vonatkozásaiban, bizonyos szerzők egyes műveiben értékesnek és izgalmasnak, ugyanakkor más vonatkozásokban, más szerzőknél, netán azonos szerző más munkáiban komolytalannak, efemernek vagy egyenesen idegesítőnek. Csak egyet nem tehetünk a posztmodernizmussal: nem hagyhatjuk figyelmen kívül, mert ismerete nélkül nem alkothatunk teljes képet a mai amerikai prózáról.

A posztmodernizmus — mint a neve is mutatja — a modernizmus utáni bonyolult fejlemény. Definíciós szempontból nehezíti a helyzetet, hogy a kritikai közmegegyezés is hiányzik vele kapcsolatban. Máig vitatják — a posztmodern táboron kívül és belül — a "posztmodern" címke létjogosultságát, értelmét, kiterjesztheségének határait, ahogyan komoly vita dűl — a címke viszontagságaitól függetlenül is — a kétségkívül előállt regényjelenség lényegéről, sajátosságairól, világirodalmi rokoníthatóságáról és irodalomtörténeti visszavezethetőségéről, a társadalmi és filozófiai gyökerekről. Nem kis hangzavar uralkodik a tekintetben, hogy értékes vagy értéktelen művészet-e a posztmodern próza, és miért. Az efemer és selejtet egyaránt felmagasztalók éppúgy léteznek, mint a kétségbevonhatatlan értéket is lehurrogók.

Fölmerül a kérdés, van-e értelme a posztmodernizmusról értekezni, ha ennyi letisztulatlanság és vita övezi? Ha már a mai amerikai prózáról kívánunk szólni, miért nem mutatunk be kevésbé széles, ám másfajta terminológiával biztonságosabban összefogható tendenciákat, vagy egyszerűen miért nem rajzoljuk meg — a posztmodernizmus kérdést mellőzve — olyan úgynevezett "posztmodern" szerzők pályaképét, akik nélkül elképzelhetetlen a mai amerikai regény — posztmodernizmus ide vagy oda?

A kérdés jogos. A válasz mégis az, hogy van értelme posztmodernizmusról beszélni. A választ olyasmi diktálja, ami végtére is határozottan érzékelhető ebben az irodalomban, az ellentmondások és bizonytalanságok ellenére. Határozottan érzékelhető, hogy közös nevezőre hozható az, amit "metafikció"-nak, "transzfikció"-nak, "posztegzisztencialista regény"-nek, "generatív prózá"-nak, "szürfikció"-nak, "szuperfikció"-nak, "antiregény"-nek, "dekonstrukciós prózá"-nak, "kísérleti realizmus"-nak meg sok minden másnak nevezünk olyan vonások alapján, melyeket — az egyes szerzőket olvasva — közösnek érzünk. Az pedig tény, hogy bármily semmitmondónak tetszik a "posztmodern" megjelölés a jelenség voltaképpeni mibenlétét illetően, jelen pillanatban nincs másik olyan műszó, amely elég átfogó lenne ahhoz, hogy egységesen leírjon egy egyebekben — sőt a közös sajátosság egyéni megjelenési formáit tekintve is — ennyire sokszínű, csak lazán egységesíthető irányzatot.

A fogalom története

A román származású amerikai Matei Călinescu 1977-ben könyvben gyűjtötte össze a modernizmus-definíciókat, Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch címmel, és a posztmodernizmust is felvette. A posztmodernizmus elnevezés eredetét és történetét máig legteljesebben összefoglaló munka viszont az Amerikastudien 22/1-es számában jelent meg, ugyancsak 1977-ben, a német Michael Köhler tollából, "'Postmodernismus': Ein begriffsgeschichtlicher Überblick" címmel.

A "postmodernismo" kifejezés, úgy tetszik, spanyol-amerikai nyelvterületen tűnt fel, nyomtatásban Federico de Onís 1934-es madridi antológiájában, az Antologia de la poesia española e hispanoamericana 1882—1932-ben olvasható előszőr. Onís felfogása szerint a "modernismo" korszaka 1905-tel zárul, és ezt követi 1905—1914-ig a "postmodernismo" (majd 1914 után az "ultramodernismo"). Dél-amerikai kontextusban jelenik meg első ízben a "post-Modernism" az angol nyelvterületen is, Dudley Fitts 1942-es utószavában, melyet az Anthology of Contemporary Latin-American Poetryhez írt. Köhler szerint az sem kizárt, hogy Fitts ekkor újraalkotta ezt a szót.

Akár így, akár úgy, Fitts révén csak nagyon szűk réteg találkozhatott a fogalommal. A kifejezés széles körű elterjedése Arnold Toynbee nevéhez fűződik, hiszen ha a kronologikusan utána következő Charles Olsonról nem is tudható biztosan, hogy Toynbee-től vette-e az általa definiálatlanul használt szót; Harry Levin és Ihab Hassan kétségtávol az angol történésznél bukkant rá. Toynbee az A Study of History 1947-es, D. C. Somervell szerkesztette rö-

vidített kiadásában beszél "Post-Modernism"-ről először, majd a jelenkort elérő, 1954-ben megjelent részekben gyakran él a kifejezéssel. Felfogása szerint a nyugati kultúra modern kora — mely a "sötét kor"-t és a "középkor"-t követte "korai modern", "modern" és "késő modern" fázisokban — 1875 táján véget ért, amikor is kezdetét vette a posztmodern kor, mely átlépést jelentett a nemzeti gondolkodásból a többszörözött kulturalitásba, a racionalizmusból a relativizmusba és anarchiába.

Charles Olson, aki az ötvenes években gyakran használja a kifejezést, még szellemtörténeti tartalommal tölti meg, írja Köhler, és Toynbee-hoz hasonlóan a múlt század végén kezdődött jelenségre utal vele. A posztmodernizmus az ötvenes évek végén töltődik meg a maihoz közeli irodalmi tartalommal, Irving Howe "Mass Society and Post-modern Fiction" (Partisan Review, 1959) és Harry Levin "What Was Modernism?" (Massachusetts Review, 1960) című tanulmányában. Mindketten a "tömegtársadalmi" viszonyokat okolják azért, amit a modernizmus II. világháború előtti csúcsteljesítményeit követően hanyatlásként érzékelnek a háború után. Érdekes megjegyezni, hogy Howe főgondolata (a "tömegtársadalom" kialakulása), ahogyan Levin panasza is (az antiintellektualizmus előretörése), bár történeti tartalommal, de már Toynbee-nál jelen volt. Azt sem árt tudni, hogy míg Levin kifejezetten ellenségesen viseltetik a posztmodern irodalmi jelenséggel szemben, Howe rokonszenvvel szemléli az új írók erőfeszítéseit a háború utáni új helyzetben. Később viszont Howe is erősödő helytelenítésnek ad hangot a posztmodernizmus további alakulását illetően.

A "posztmodern" fogalmához Toynbee óta tapadt némi negativitás. A gyökeres változás a hatvanas években következik be, Leslie Fiedler és Susan Sontag hozzászólásával. Mindketten reményre jogosító újrakezdést látnak a posztmodern erőfeszítésekben, a jövő ígérletét, valami üdvözlendőt, pozitívat. A "The New Mutants"-ban (Partisan Review, 1965) Fiedler lelkes "ideje volt"-tal temeti a modernizmust és köszönti a születő posztmodernizmust. Sontag ugyan "új érzékenység"-ről beszél az Against Interpretation című kötetben (1966), de ugyanarról van szó, és nem a hanyatlás miatt kesergő, hanem az új indulás mellé álló hangnemben.

A hatvanas években még valami fontos történik: a "posztmodernizmus" fogalma behatol a képzőművészetbe, a szociológiába. A képzőművészet a hatvanas évek derekán érzékeli határozottan, hogy a modernizmust meghaladó, részben a modernizmus előtti eszközvilághoz visszanyúló, másrészt "anti"-irányokba mutató és csak "poszt"-modernizmusként leírható jelenségek burjánzása kezdődik. A szociológiában Amitai Etzioni The Active Society című könyve az első fecske

1968-ban. Talán Daniel Bell a legfontosabb azok közül, akik "poszt-induszt-riális", majd "posztmodern" társadalmi tendenciákról értekeznek a hetvenes években.

A hetvenes évektől számos új, jelentős hozzászólás csatlakozik az eddi-giekhez. Mind közül a legjelentősebb Ihab Hassan, aki a hatvanas évek végén, a hetvenes évek elején csatlakozik a posztmodernizmus vitához, az irodalom-történeti, a társadalmi hatásrendszert, valamint a legszélesebb kulturális összefüggéseket korábban nem látott mélységben, könyvnyi terjedelmű írások-ban kimunkálja, posztmodern kritikaelméletet is kidolgoz, és a "parakriti-ká"-t vagy "metakritiká"-t a saját kritikai gyakorlatában maga is műveli. Egyszóval: a posztmodernizmus legelmélyültebb, leghatásosabb amerikai teore-tikusává válik.

A "posztmodern" elnevezés csak a hetvenes években kezd igazán közhaszná-latúvá válni. Posztmodern folyóiratok indulnak, nem posztmodern folyóiratok posztmodern különszámokat jelentetnek meg, posztmodern konferenciákat ren-deznek. A hetvenes-nyolcvanas években nagy viták zajlanak, de ekkor már rit-kábban a fogalom körül, hiszen a címke megragadt, és még mindig szerencsé-sebbnek bizonyult a "poszthistorikus"-nál, a "poszthumanistá"-nál, a "poszt-rationális"-nál, a "posztkortársi"-nál és más poszt-miegyebeknél, nem be-szélve a nem "poszt"-előképzős elnevezések tömkelegéről. Gyakrabban akadtak a későbbiek során olyanok, akik a címkétől függetlenül magát a jelenséget, ezt a fajta irodalmat támadták. Gerald Graff, Nathan A. Scott, Warner Bert-hoff, Philip Stevick, Gore Vidal, John Gardner, Charles Newman a leghírhed-tebb nevek az ellentáborból. Ezekről a vitákról némi fogalmat alkothatunk a jelen összeállítás dokumentumaiból és könyvismertetéseiből.

A posztmodern világnézet

A posztmodern irodalmi jelenség raison d'être-je, létének oka a posztmo-dern tudatban keresendő. Ezt a tudatot a világ sajátos nézete határozza meg. Ez a világnézet — úgy is mondhatnánk: posztmodern ideológia — akkor is ott munkál a háttérben, ha kimondatlan marad, sőt, kimondatlan művészi logikai áttételek eredményeképpen olyan antiműveket hoz létre, melyeknek a való vi-lághoz látszólag semmi közük. (Olyan irodalmi alkotás, természetesen, nem lé-tezik, amelyiknek a való világhoz valóban semmi köze, ezt azoknak az íróknak sem szabad elhinnünk, akik az ilyen művek létrehozását programként hangoz-tatják.) Milyen nézetek határozzák meg a posztmodern tudatot, milyen világ-érezet hívja létre a posztmodern művet?

Irving Howe kétségkívül a lényegre tapintott, amikor a "tömegtársadalom" kialakulásában jelölte meg a II. világháború utáni irodalom számára előállt új helyzet okát. Abban, hogy a társadalom komfortba, passzivitásba, közönybe süllyed és atomizálódik; a hagyományos kötődések fellazulnak vagy szétoldódnak; a közösségi összetartó erők felmondják a szolgálatot; az egyén fogyasztóvá válik, s tudatilag eközben maga is a fogyasztott tömegkultúra tömegtermékévé konformizálódik. Ebben a helyzetben a modernnek által is felpanaszolt értékkonfúzió nemhogy fokozódik, hanem az a társadalom, amelyet a modernnek ugyan elutasítottak, de még határozottan tapintani tudtak, a posztmodernnek számára definiálhatatlanná amorfizálódik, kaotizálódik.

A magas fokú ipari civilizáció, az ipari-kereskedelmi multinacionális mamutvállalatok, a fogyasztói társadalom, a hihetetlen bürokratizálódás és technokratizálódás és a nagy hatalmú tömegkommunikáció világa kitermeli az "új mandarin"-t, a "szervezet emberé"-t, az "egydimenziós ember"-t, a "magányos tömeg"-et, a "kívülről irányított ember"-t, az "önimádó társadalma"-t. Az értékkaotizálódás fokozódásának mértékében válik illúzióvá a valóság átláthatóságának, megragadhatóságának lehetősége és lesz egyre manipulálhatóbba az egyén. Hozzáadódik ehhez az az atrocitássorozat (háborúk, népirtások, politikai gyilkosságok, nemzetközi terrorizmus, bűnözés), ideológiai pokoljárás, etikai zűrzavar és ingovány, melyet huszadik századi történelemnek szokás nevezni, és előáll az a helyzet, amelyben az egyén által befolyásolhatatlanná vált valóság minduntalan elképesztő dolgokkal hökkenti meg az embert, ugyanakkor az emberi értelem semmilyen valóságkonstrukcióját nem igazolja a megélhető valóság élményszintjén, és az új érzékenységű író szemében ezzel a hagyományos közelítésmódokat — egyáltalán a mimetikus ábrázolást — többnyire diszkreditálja. A valóság valószerűtlenné lesz, valószerűtlen dolgok történnek meg benne, hasonlítani kezd a fikcióra, úgy, ahogy azt sok író társával együtt, de talán elsőként és legnevezetesebben Philip Roth megfogalmazta.

A posztmodern ideológia önmagában paradox kifejezés, hiszen a posztmodern világnézet lényegét épp a felkínált ideológiákból, hamisnak bizonyult morális konstrukciókból való kiábrándultság adja. Úgy érzi, a politika képtelen szabadulni látványos öngubancaiból, az esztelenség pedig feltartóztatatlan, ezért a beléjük gabalyodás helyett figyelmen kívül hagyásukban lát csupán esélyt az igazi értékek megközelítésére, felmutatására, átmentésére — avagy erről is lemond és formabontó-formateremtő játékokban éli ki magát. Jóllehet egzisztencialista filozófiai hatás alatt is áll, a posztmodernizmusnak — mint Charles B. Harris az abszurditás esztétikájáról mondja —

poszt egzisztencialista vonása, hogy nem hisz az emberben. Hozzátehetjük, hogy inkább véli az embert tehetetlen bábnak, küldetése-nincs messiásnak, az ambivalenciákba fulladt keresés lovagjának, és minden esetben botcsinálta clownnak, identitástudatában is megzavart neurotikus bohócnek, akinek állandó félelme, hogy titokzatos erők formálják énjét és életét, általa befolyásolhatatlanul. Ezért, mint Tony Tanner mondja a City of Words-ben, mániákusan keresi a definiálatlanságot, gyanakvással szemlél minden definiáló társadalmi keretet, miközben képtelen szabadulni közülük. A személyiség legfőbb gondja a túlélés. Ennek társadalomlélektani stratégiáit csoportosítja Christopher Lasch a "minimális én" fogalma köré azonos című könyvében.

A posztmodern regény ismérvei

A posztmodern világnézet változatos reakciókat produkál a regényben. Legfőbb sajátosságként azt eredményezi, hogy ember és világ — sokszor ezzel együtt: műalkotás és valóság — kapcsolata válik, mintegy filozofikus elvonatkoztatottságban a posztmodern regény első számú gondjává-témájává. Nyíltan vagy burkoltan, hihetetlenül sokféleképpen.

Vannak olyan írók, akiknél mindez nyíltan témává válik, ám alapvetően hagyományos regénytípusokban (pl. John Barth első regényei, Robert Coover egyes regényei, Joseph Heller, Ken Kesey, Thomas Pynchon, Kurt Vonnegut, az újabbak közül John Gardner, John Irving, E. L. Doctorow egyes művei). Ezek a szerzők vagy láznak a posztmodern világállapot ellen (pl. Heller, Kesey, Vonnegut), vagy éppen a világ többértelműségét és interpretálhatatlanságát (pl. Barth, Pynchon), a hétköznapiakba benyomuló abszurditást (pl. Barthelme regényei, John Hawkes, Vonnegut), a művészet lehetetlen helyzetét (pl. Barth) írják meg szürrealisztikus homályú (pl. Barthelme, Hawkes, Pynchon), lakonikus (pl. Richard Brautigan), ironikus (pl. Barth, Pynchon), bölcsész tónusú (pl. Coover, Vonnegut), parodisztikus (pl. Barth, Thomas Berger, Coover, Pynchon), álhistorikus (pl. Barth, Berger, Coover, Doctorow, Pynchon), tudományos-fantasztikus (pl. Vonnegut, Raymond Federman) tanmesékben. Mások — vagy előbbi szerzők más művekben — a konvencionális formák elégtelenségét érzik, és a kifejezés új módjait is keresik a fenti új mondanivalókhöz, melyek még nyíltan megjelennek, de legalábbis kikövetkeztethetők (pl. Barth későbbi regényei, Barthelme elbeszélései, Coover elbeszélései, egyes regényei, olykor Gardner). Megint másokban csupán a szerzői tudaton belül érlel művészetfilozófiát a posztmodern világnézet. Mivel ezek az írók a totalizáló realizmussal és modernizmussal ellentétben totalizálhatatlannak találják a

világot, mimézisellenes, antiilluzionista, merőben új kísérleti esztétikák szerint dolgoznak, egyre inkább alternatív, "önreferenciájú", vagyis önmagukon kívülre nem utaló, önvilágú világokat teremtenek.

Néhány általánosítható modell: a mű elveti az értelmetlenné és megbízhatatlanná lett valóságot — amellyel kapcsolatban a "Mi-a-valóság?" (vagyis: mi az igazság a valósággal kapcsolatban?) lett az első számú megválaszolatlan kérdés —, és igyekszik visszatérni az élmény egyedüli hiteléhez (pl. Ronald Sukenick); vagy a világot meg a rezonáns szellemi hatásokat — McLuhan, N. O. Brownt, Foucault-t, Barthes-ot, Derridát és másokat — magába szívó tudat lesz tulajdon, önvilágú témájává (pl. Barthelme, Barth egyes művei); vagy csak átlátszatlan felületeket fest a regény (p. Walter Abish); vagy a művészi közvetítő közeg — a nyelv — lép elő a regény világát generáló elvként (pl. Federman); vagy egyenértékűnek tekintetik az irodalmi műben fikcionált világ a fikciószerűvé valószerűtlenedett valósággal, és autonóm világként, a mű fikciójellegét hangsúlyozva helyeződik a regény a világ tárgyai közé, könyvmivoltát, tárgyjellegét kiemelő technikákkal (pl. William Gass). Ezekben a művekben a mögöttesen működő posztmodern világnézet, a posztmodern okfejtés már sokszor meg sem jelenik, sőt pusztán a műből nem is rekonstruálható. És áthelyeződik a hangsúly a mimézisről az alkotási aktus és folyamat autonómiájára — a performanciára (Jerzy Kutnik könyvet írt arról, hogyan történik ez Sukenick és Federman esetében).

Széles skálán mozognak tehát az ember-kontra-világ, műalkotás-kontra-valóság dilemmára adott válaszok a nagymértékben elméleti, regénypoétikai orientáltságú posztmodern regényben. Ebből a kérdéskörből következnek azok a nagy viták is, melyek vissza-visszatérnek az írói vitaesszéiben éppúgy, mint a kritikus csatározásokban.

Az írói vitaesszéik saját esztétikákat fejtegetnek. Attól kevesen zavarthatják magukat, hogy nem lesz áttekinthetőbb a mai regényszíntér egésze a viták eredményeként. Kevesen vannak a John Barthok és Ronald Sukenickok, akik önmagukról szólva is a teljes posztmodern színskálában gondolkodnak. Barth esetében érdemes hozzátenni, hogy a magyarul most először olvasható híres-hírhedt esszé mellé feltétlenül odakivánczik az időben frissebb, a Nagyvilág 1982/4-es számában magyarul is megjelent esszé, "Az újrafeltöltődés irodalma". A jelen összefüggésben mi is ez utóbbi írásra gondolunk első sorban.

Az írónak viszont elsősorban az a dolga, hogy tulajdon esztétikájával legyen tisztában. Számos találó műszó forog ma közszájon, amelyek a posztmodern szerzők szűkebb csoportját, aspektusát vagy írástechnikáját írják le,

és maguktól az íróktól származnak. Ilyen Burroughs szövegszeletelő és szöveg-hajtogató prózája (a "cut-up" és a "fold-in"); Barth "kimerített irodalma" ("literature of exhaustion"), "Újrafeltöltődő irodalma" ("literature of replenishment"); a Gass alkotta "metafikció" ("metafiction") fogalma; Sukenick "generatív prózá"-ja ("generative fiction"); Federman "szürfikció"-ja ("surfiction").

A posztmodern regény nagy kérdései körüli vitákat olyan ellentmondások táplálják, amelyek egy kevésbé bocsánatos írói-kritikusi gyarlóságból fakadnak: amikor az irodalmi jelenség egészéről nyilatkoznak a vitatkozók — használják a "posztmodern" jelzőt vagy sem —, a legtöbben képtelenek a differenciált gondolkodásra, lehetőleg sommás ítéletek alkotására törekednek. E-gészen konkrétan, csak néhány nagy vitatémát említve: az egy-két szerzőn alapuló elhamarkodott általánosítások eredményeként egyszerre értesülhetünk arról (ha nem ugyanazok állítják is), hogy a posztmodern regény szubjektivizáló, illetve deszubjektivizáló; hagyományelvető, illetve eklektikus; közvetlen elődjét tekintve a modernizmus édes gyermeke, illetve annak hátat fordítva forradalmian új; szuperformalista, illetve dekonstruktív módon posztformalista, illetve új, egyedi formákat generáló módon poszt(?)formalista(?).

Ezek közt az ellenpárok közt egynek sincs olyan pólusa, amelyik egyedül érvényes a posztmodern regény egészére. Együttesen, az összkép elemeinek tekintve őket viszont valamennyi igaz. Ha más-más csoportnál, szerzőnél, műben is, sőt más-más értelemben egyazon művön belül is, ezek a tendenciák mind érvényesülnek. A határokat megkérdőjelező kettős tendenciájúság tipikus posztmodern sajátosság. Nem egy izgalmas könyv és tanulmány tárgya, például — ld. John Vernon, Malcolm Bradbury, Guido Carboni ez irányú töprengéseit —, hogy a posztmodern művészet egyszerre olvasztja magába a magas- és a popkultúrát, egyszerre tud avantgárd és pop lenni. De térjünk vissza a fenti ellentétpárokhöz.

Sukenick azt írja a "Tizenkét kitérő"-ben, hogy az új művészet visszatérést jelent a személytelentől a személyesebb művészet felé. Hegyi Lóránd szerint (Új szenzibilitás) az "új szubjektivizmus" az általa "posztavantgárd"-nak hívott képzőművészetre is jellemző. Ugyanakkor a Hoffman–Hornung–Kunow szerzőhármas abban látja a posztmodernizmus fő vonását, hogy felszámolja a modernizmus szubjektivizmusát, a felszabadított képzelet anarchiájával helyettesítve azt. (Az Amerikastudien korábban hivatkozott számában.) Ha arra gondolunk, hogy a Gass-típusú, Federman-típusú, Abish-típusú szerző nem hajlandó átengedni magát pszichologizáló hajlamának, hogy szubjektumelvonással tegye művét objektívabbá, akkor a szerzőhármasnak igaza van. És egy

Sukenicknél más tartalmú a "személyesség", mint a "szubjektivizmus". A modernizmusban kiviszi a szerző az írói szubjektumot egy külső (ha mágly önéletrajzi) figurába, akiben saját személyében nem jelenik meg. Ezzel szemben a Sukenick-féle posztmodern író saját személyében lép elő a művészhősből, való világot és művi világot — ahogy David Lodge mondaná — "rövidre zárva". Ami pedig ebből a jelenlétből következik, az a szubjektivizmusnak nem a megszokott változata, hanem a világhoz és művészetéhez való szerzői viszonyulás személyes — de ettől függetlenül koresszenciát hordozó — gondja, illetve ennek a gondnak a dramatizálása. Ahol pedig köldöknéző szubjektivizmussal találkozunk a posztmodern prózában (pl. Barth elbeszéléseiben), a köldöknézés nem hátat fordító menekülés a világ elől a szubjektumba, hanem fordítva, a köldöknézés a személyiség világgal kapcsolatos dilemmáit elemző eszköz. Ha a deszubjektivizáló posztmodern törekvés mellett — amely létezik, Walter Abish elméletileg is értekezik róla — mégis beszélhetünk szubjektivizálódásról is, akkor azt alighanem az Alan Wilde által használt értelemben tehetjük (Horizons of Assent), vagyis azokra a szubjektivizáló transzformációkra gondolva, amelyekkel a Wilde által "reduktív"-nak vagy "ultraformalistá"-nak nevezett posztmodernnek alakítják ki a jelenségvilágot.

Ami a hagyományelvetést kontra eklekticizmust illeti. A posztmodern világnézetéről elmondottak miatt a posztmodern regény formatudatosabb, elméletileg doktrinéresebb vonala valóban lemond a realista vagy modernista módon totalizáló ábrázolási módszerekről. Előfordulhat, hogy még mindig él ezek eldobhatatlan eszközeivel (pl. Pynchon) vagy más esetekben ezeket teljesen kizáró (pl. Gass) — esetleg csupán parodizáló (pl. Barth) — művet alkot. A hagyományos forma lebontása, az olvasói reflexek frusztrálása valóban erősen dívik. Ezzel párhuzamosan mégis létezik az elfeledett hagyományokat bekeverő, ősrégi formákat feltámasztó eklektikusság is, elég ha Barthelme hófehérke-regényére vagy Barth keretes meséire gondolunk. Ebben sincs egyedül a regény a társművészetek közt. A The Language of Post-Modern Architecture-ben Charles A. Jencks "radikális eklekticizmus"-nak nevezi az építészeti posztmodernt, melynek ez a vonása a Jencks által bevezetett hat fő ismerv közül háromban is kifejezésre jut: historicizmus és félhistoricizmus; az épületrestaurálási hullám; az építészeti tájnyelv megújulása ("neo-vernacularism").

A modernizmusához való viszonytal kapcsolatban egyetérthetünk azzal, amit Mas'ud Zavarzadeh mond a The Mythopoetic Reality-ben, hogy ugyanis a II. világháború után tovább él a modernizmus, létezik mellette az antimodernizmus, és Beckett-Nabokovval kialakul a posztmodernizmus, amelyet ő "paramoder-

nizmus"-nak nevez. Ezzel azonban nem mondtunk semmit arról, hogyan is viszonyul a posztmodernizmus a modernizmushoz? Ez a kérdés pedig, mint arról Michael Köhler szellemesen értekezik, már csak a modernizmus miatt is nehéz, hiszen maga a "modernizmus" címke is zavarja a fogalmi tisztánlátást a posztmodernizmussal kapcsolatban.

Vannak, akik egyszerűen modernizmust vagy "neomodernizmus"-t látnak a posztmodernizmusban, mint Harry Levin, Frank Kermode, Malcolm Bradbury. Ez a tábor önmagán belül is megosztott. A többség úgy vélekedik, hogy a posztmodernizmus továbbviszi a modernizmus alaptendenciáit, ám meghatározóbban érzékeljük benne, hogy tagadóan viszonyul azokhoz az affirmatív mozzanatokhoz, melyeket Stephen Spender a The Struggle of the Modern-ben a modernizmusnak tulajdonított. Ezzel ellentétes nézetet képviselnek azok, akiknek szellemes szószólója Hartwig Isernhagen a "Modernism/Postmodernism" című tanulmányban, a Critical Angles: European Views of Contemporary American Literature című könyvben. Isernhagen gondolkodásának gyökere Frank Kermode modernizmus-felfogása, mely szerint a spenderi állításokkal ellentétben nem valami új létrehozásának igyekezete, hanem a kulturális modellek elleni romboló fellépés volt a modernizmus fő jellemzője — és a posztmodernizmus ezeknek a negatív komponenseknek "következetesebb és kitartóbb" továbbvivője. Isernhagen négy sarkalatos komponensről részletesebben is szól: felszámolódnak az emberi kapcsolatok; értelmetlenné válik a közösségi cselekvés; fikcionalizálódik a történelem; megkérdőjeleződik a nyelv meg a többi kultúrahordozó.

Mások a modernizmussal való szakítást hangoztatják a posztmodernizmussal kapcsolatban, mint Irving Howe, William Van O'Connor, Richard Wasson, Daniel Fuchs vagy Leslie Fiedler — szerintük a modernizmus feltámaszthatatlanul halott — és Frederick Jameson, aki a nagymodernizmus elleni lázadásnak tekintti a posztmodernizmust.

Az igazságot a két végletes álláspont közt sejtjük, Ihab Hassan, James M. Mellard, Gerhard Hoffman, John Barth és mások vélekedésében. (Barth szerint — "újrafeltöltődés"-esszé — a posztmodernizmus nem utasítja el, nem is egyszerűen utánozza a modernizmust és premodernizmust.) A posztmodern regénynek kétségkívül megvannak a modernizmussal rokon vonásai, még a látszólag legradikálisabb pontokon is olykor — amilyen Burroughs szövegszeletelő módszere, melynek előzményét Richard Poirer, igen szellemesen, Joyce Ulysses-ének "Aeolus"-epizódjában sejti. Ugyanakkor mégsem azonos a két izmus, elvégre Yeats-szel, Eliottal, Joyce-szal, Hemingwayvel ellentétben a posztmodernnek nem hisznek abban, hogy totalizálható a világ, meglegelhető a káoszban a biztos pont, a fragmentumok összerakásához a vezérelni; a modernnek con-

radi, lawrence-i, József Attila-i belső vezérlésű moralitását az újabb időkben megzavarja, hogy a posztmodern világban oly mérvű ellentmondásban áll minden az emberi bensőben érzett normával, hogy a bensőbe is benyomuló abszurditás és káosz megzavarja a belső vezérlést is; az elidegenedett ember tehát nem függetlenítheti többé magát az értelmetlenségtől és a káosztól (nem vonulhat vissza az egyéni értékrendbe, a művészetbe), és így tovább. A ker-mode-i negatív komponensek egységesítő alkalmazása pedig már a modernizmus esetében is megtévesztő, hiszen ha csak a képzőművészeti avantgárd kiáltványait halljuk az irodalmi modernizmusban is, tudomáson kívül hagyjuk a "hagyomány és egyéniség"-fölfogást, mely nélkül nincs Joyce és Eliot.

Számos kritikus (pl. Craig Owens) a posztmodern dekonstrukciós impulzusban látja a legfontosabb különbséget a modernizmushoz képest. A dekonstrukciós álláspont csakis posztformalistának minősülhet, hiszen struktúrameg-szüntető törekvés. Másrészt, Charles Newman nemrég a "szuperformalizmus" vádjára alapozva vonultatott fel könyvnyi támadást a posztmodernizmus ellen a The Post-Modern Aura-ban. Nem kétséges, hogy a fentebb jelzett világnézeti alapon a posztmodern tudatban kezdettől megkérdőjeleződik az okozati láncok feltárhatóságába vetett hit, és bizonyos mértékig végig jelen van a posztmodern regényben az, amit Leonard Orr nonlinearitásnak, illetve nonteleologikusnak (De-Structuring the Novel), Claude Richard pedig az okozatiság destabilizálódásának, illetve visszafordításának nevez ("Causation, Causality and Etiology" a Representation and Performance in Postmodern Fiction-ben). Magunk "az okozatiság viszontagságai"-nak mondtuk ezt az entropikus-fekete humoros posztmodern regény komikus technikáit elemezve. (Az entropiametafora és a fekete humor az amerikai posztmodernizmus két fontos komponense. Ezekről azonban részletesen szóltunk a Válság és komikum című könyvben.) Vagyis jellemzi ezt az irodalmat az, amit a maga posztmodern zenéjéről szólva John Cage "a kiszámíthatatlan sémá"-nak, "a kapcsolatok esetlegességé"-nek nevez. De ez csak a posztmodern dilemmát legdoktrinérebb módon végigvivő ágon vezet dekonstrukcióhoz. Szerephez jut itt az is, hogy számos íróra és kritikusra hat Poulet, Barthes, Derrida filozófiai-kritikai gondolkodása. Érdekes adalék, hogy a Michel Foucault, Tzvetan Todorov, Jacques Ehrmann, Roland Barthes, Philippe Sollers, Julia Kristeva, Jacques Derrida hatása alatt álló amerikai dekonstrukciót Hassan 1975-ben még "unmaking"-nek nevezi, és kiveszi a posztmodern vonulatból, külön csoportnak tekinti. A legjózanabb álláspontot Charles Caramello fogalmazza meg a Silverless Mirrors-ben, amikor arra int, hogy nem alakítható ki dogmatikus álláspont a posztmodern regénnyel kapcsolatban, legyen az formalista vagy — ahogy ő írja — deformatista, hi-

szen még a dekonstrukciót is úgy művelik hívei, hogy a dekonstrukciós folyamatot visszafogják.

A posztmodern regénynek több jellemzője van az itt felvillantottaknál. A sajátosságok ismertetését a hetvenes-nyolcvanas évek posztmodern kísérleti prózájáról szóló tanulmányban folytatjuk.

Kik a posztmodern írók?

A válasz mindig attól függ — ha amerikai könyvet, tanulmányt olvasunk —, hogy ki használja a fogalmat, és mit ért rajta. Létezik a fogalomnak egy széles — nevezzük komprehenzívnek — pongyola használata, amikor minden bele tartozik, ami a II. világháború után keletkezett. Magyarán, amikor a "posztmodern" nem jelent semmit. A szűkebb alkalmazás pedig csak a markánsabban posztmodern profilú, főleg pedig a regényformát is újító írókat veszi fel, vagyis mindazokat, akiket az előző fejezet zárójeleiben példának említettünk: Barth, Barthelme, Brautigan, Burroughs, Coover, Hawkes, Pynchon, Vonnegut és mások. És létezik egy — a hatvanas évek végén fellépett, Sukenickkel, Federmannel kezdődő — második, radikálisabban kísérletező hullám. A szűkebb értelmezést illetően nagyjából kialakult a kritikai egyetértés, mint azt illetően is, hogy a regényben a késői Joyce-nál, Beckett-nél indul a posztmodernizmus, és Nabokov, Borges, Calvino, Garcia Marquez, a francia új regény, a Tel Quel csoport meg mások alakítják tovább. (Említsünk a társművészetekből is egy-egy posztmodern példát: Andy Warhol a képzőművészetben, John Cage a zenében, Robert Venturi az építészetben, Godard a filmben.) Az amerikai regényírókkal nem egyszerű a helyzet, hiszen vannak, akik hagyományos szerzőnek nyilvánítanák a szűkebb listán gyakran szereplő Hellert, inkább a modernizmus képviselőjének tekintenék Hawkes-t, mások besorolják a posztmoderne közé Philip Roth-ot, Capote-ot, Bellow-t, Malamud-ot.

A posztmodernizmus-vita állásán mit sem fog változtatni, ha hozzátesz-
szük, hogy két rossz beidegzés nehezíti a fogalom világos használatát a szak-
irodalomban. Először: írókban gondolkodunk, holott csak posztmodern regény-
ről lenne szabad beszélnünk. Mert írhattak posztmodern műveket a szűkebb ér-
telmű posztmodernizmussal egyébként nem társított szerzők, mint Roth a Port-
noy-regényben, Capote a "non-fiction" regényben. (Mas'ud Zavarzadeh meggyő-
zően bizonyítja, hogy a nonfikció sokkal közelebb áll a posztmodernizmushoz
— a "transzfikcióhoz" —, mint bármelyik hagyományos regénytípushoz.) És vi-
szont: vannak posztmodern szerzők, akik újabban közelednek a hagyományosabb
regényforma felé (pl. Federman), vagy akik lezárták radikálisan posztmodern

korszakukat (Burroughs, aki egy ideje tökéletesen konvencionális regényeket ír). Másodszor: sajnálatosan hiányzik az egész szakirodalomból annak felismerése-elismerése, hogy létezik az, amit jobb híján mi "világnézeti posztmodern"-nek hívnánk, mert a regény posztmodern problematikájú, gondolatiságú, szellemű, anélkül, hogy posztmodern formajegyeket, formatörekvéseket hordozna. Ilyen alapon nagyon is felismerendők és elismerendők lennének Bellow, Malamud, Oates, Percy, Roth és mások regényművészetének posztmodern vonásai, és nem lenne kétséges, hova soroljuk Heller, Kesey vagy Doctorow vonatkozó munkáit.

Ha a "posztmodernizmus" fogalmát a formabontás-formaújítás szempontjaira szűkítve alkalmazzuk, homogénebb csoportot kapunk, viszont ezen a csoporton belül is homályba borítjuk azt a körülményt, hogy vannak, akiknél szövegautonómiában vagy regénylebontó játékokban merül ki a posztmodernség, míg másoknál (pl. Barth) beszüremkedik a lebontó-újító játékokba a posztmodern világerzet, a világ posztmodern nézetének érzelmi-gondolati bonyodalma. De ennél is ellentmondásosabb módon rekesztődik ki a világnézeti posztmodern. Mert meglehet, hogy a formajegyeket tekintve modernista időkezeléssel és tudatáram technikákkal meg perspektíivatechnikával megspékelt hagyományos társadalomszatirikus regényt ír, mondjuk, Walker Percy, mégis — maga fogalmaz így — a "posztmodern világ" ösztönzi regényírásra. A J. G. Jones-interjúbán így fogalmazott: "Ha regényeim nem maradtak hatástalanok, az talán azért van, mert aki egy csöpp ésszel éli a világot, hamar rájön, hogy a zűrzavar állapotában leledző kultúrában élünk; vagyis, ahogy Guardini mondaná, posztmodern világban élünk. ...történt valami a mi időnkben, amibe még nem haladtunk bele elég mélyen ahhoz, hogy tudjuk, mi is az. A modern idők végét éljük." Ebben a pontosabban még megnevezhetetlen posztmodern világban letűnik a kereszténység, megzavarodik, irányt vesz az ember — teszi hozzá Percy. Az ő regényeinek világa tehát posztmodern világ. Más kérdés, hogy Walker Percy vagy Saul Bellow nem nyugszik bele ebbe a világba, és ugyan karakterisztikusan posztmodern dilemmájú, de kiutat kereső figurákat vonultat fel. 1986-ban megjelent esszéjében ("A diagnosztikus regény") Percy ezt írja: a zsidó—keresztény konszenzus és a racionalista humanizmus utáni világban sem kevesebb a komoly irodalom dolga, mint hogy — a magány és a szexualitás változatainak pusztá dokumentálása helyett — "a posztmodern ember alternatíváit kutatassa".

A Percy-féle, Bellow-féle világnézeti posztmodernizmus — vagy mondhatnánk "tartalmi posztmodern"-nek, hiszen a posztmodern világnézet itt témává, tartalomná válik, míg formai kísérletezésről nem beszélhetünk — kiinduló fo-

kozat a több fokozattal eltérő másik szélsőség, a dekonstrukciós, lebontott világú szöveg felé vezető úton. Utóbbi mögött a posztmodern világérzet már csak rejtett motorként dolgozik. A közbeeső fázisok az Alan Wilde-i "bele-nyugvás" ("acceptance") fokozatai: annak átmenetei, ahogyan a posztmodern dilemmák megoldhatatlanságán érzett frusztráció az író lemondásba taszítja, hogy fokozatosan belenyugodjon a gondolatba: képtelenség egy csöpp értelmet kifacsarni a világból. Végül már hiányzik a tiltakozás hangja. A megkérdőjelezett világban megkérdőjeleződnek a kibontakozás lehetőségei, felbomlanak a pszeudónak minősülő kultúra megcsontosodott konvenciói. A dekonstrukciós posztmodern formakísérletezés úgy viszi tovább a modernista formabontást, hogy egyúttal a modernista formaépítés új hagyományairól is lemond, és vagy visszanyúl a nagyrealizmus előtti formákhoz (ahogy a világnézeti posztmodern az ősi értékekhez tér vissza), vagy esetleges formákat, merőben új elvű egyszeri formákat, netán szándékoltan értelmetlen szövegeket, szövegtörmeléseket hoz létre. Utóbbi esetben előáll az a helyzet, melyet John Vernonnak William E. Burroughs-ra vonatkozó szavaival jellemezhetünk: a szavakat objektumokként hagyja hátra az elpárolgott világ. Tegyük hozzá: objektumokként és egyetlen konstruktív tényezőként.

A hagyományos formájú, de posztmodern tartalmú regény és az értelmetlen posztmodern szövegtörmelék két szélső pont. Érzékeltessünk most valamit a közbül eső átmenetekből. A belső színskálán mozog a közvetlenebbül vagy áttételesebben dramatizált valóságfilozófiai tézispróba. Abban tér el a hagyományos tézisregénytől, hogy hangsúlyáthelyeződés következik be. Nem egyszerűen arról van ugyanis szó, hogy képletszagú a jellem, a szituáció, a cselekmény, hanem nyíltan vagy burkoltan valamilyen valóságképlet a főszereplő. (És fontos a másik eltérés: posztmodern formajáték jellemzi.) Robert Coover "A pótmamá"-ja nem a pótmamáról szól, mert úgy nincs is értelme, hanem arról, hogy "minden megtörténhet", "minden irányból az erőszak leselkedik ránk". Coover "A lift" című elbeszélése nem a liftről szól, nem is a benne utazó emberről, hanem arról, amit mindig elmondhatunk: "hihetetlenül sokféleképpen történhetnek meg a dolgok". Donald Barthelme "Mondat"-a a mondat XX. századi megaláztatásán tűnődik, a "Képek síró apámról" pedig azon, hogy "kinyomozhatatlanok a dolgok". A posztmodern világ nagy kérdéseiben, a világ egészében gondolkodó, sajátosan posztmodern világszemléleti párlatok ezek. De éppígy szólhat a posztmodern írás arról, hogy megragadhatatlanok a dolgok; hogy ennyi összemberiségi csalódás után "gyanús minden eszme"; hogy "ennyi értelmetlenség közepette mi értelme lehet az írásnak" és így tovább. A hagyományos tézisregény önmagában megálló, minden elemében szervesülő világként kí-

nálja magát. A posztmodern tézispróza értelmetlen, összefüggéstelen, zűrzavaros, ha nem ismerjük fel, hogy a fikcionált elemek nem egymáshoz való viszonyukban, hanem csupán a mű fölötti gondolatban nyernek értelmet. Vagyis a fikcionált elemek — mondjuk így — nem horizontális, hanem vertikális kötésűek, a posztmodern tézispróza vertikális és nem horizontális kohéziójú. A hagyományos tézisregényben a tézis szervesíti és mozgatja a fikciót. A posztmodern tézisprózában a fikció külön-külön önálló mozaikjai együttesen raknak ki egy tézist a világról. A formajátékkal kombinált posztmodern világméplet-fikcionálásból színvonalas, izgalmas irodalom születik, amíg nem túlságosan ezoterikus, követhetetlen, amíg nem triviális vagy öncélú.

A "posztmodern" címke mindenesetre — úgy tetszik — megragadt. Ha kettős értelemben fogjuk fel a "poszt" előképzőt, és a modernizmus utánin egyrészt olyasmit értünk, aminek a modernizmus az előde, ami még a modernizmus hatása alatt is áll, kialakulása körül még a modernizmus is bábáskodik, másrészt olyasmit, ami meghaladása is annak, ami után következik — akkor az időbeliséget legalább helyesen érzékelteti az elnevezés. Hogy aztán semmit nem mond az általa jelölt stílusról, az nem feltétlenül kell, hogy zavarjon bennünket. A "modern", az "avantgárd", ugyanannyira nondeskriptív, mint a "posztmodern", mégis tudjuk, mit értünk rajtuk. Mert megtanultuk, mit jelentenek.

II. A POSZTMODERN KÍSÉRLETI PRÓZA A HETVENES-NYOLCVANAS ÉVEKBEN

1. A nemzedékről

A ma már gyakran az "ortodox" jelzővel illetett amerikai posztmodern írónemzedék az 1950-es évek második felében hallatott először magáról, és a hatvanas évek óta érzékeljük, bizonyos közös sajátosságok alapján — az élesen kirajzolódó egyéni vonások ellenére is — egységes arculatú vonulatként. A legszűkebb értelemben Barth-ot, Barthelmet, Burroughst, Coover, Hawkest, Pynchont és másokat jelentő ortodox posztmodern csoport után azonban, a hatvanas évek második felében, fellépett és a hetvenes években kibontakozott az amerikai posztmodern kísérleti próza újabb hulláma. Fellépésük — beszédes jelképesességgel — a félremagyarázások folytán hírhedtté lett, az irodalom kimerítettségéről értekező és a történetileg felhalmozott eszköztár ironikus kimerítésének programját ajánló Barth-esszé megjelenése (1967) körüli évekre esik. Esztétikai reakció ez a hullám a vietnami háború, a politikai gyilkosságok és más okok miatt egyre valószínűtlenebbnek érzett valóságra, valamint a regény halálhírét költő híresztelésekre. Nincs itt szó irányzatváltásról.

Az újabb kísérletezők törekvései logikusan levezethetők a Barth—Barthelme—Burroughs—Pynchon nemzedék világszemléletéből és írástechnikájából. Az újabbak munkáiban inkább radikálisan felerősödnek bizonyos posztmodern vonások: pl. a próza egyre konkrétabbá és ezzel absztraktabbá válása; a mimetikus modell elutasítása és a magát valóságutánczatként elhitetni nem akaró, autonóm fikció jelentőségének a korábbiakhoz képest végletes megnövekedése; a dekonstrukciós tendenciának nem is egyszerűen formabontó formalista felgyorsítása, hanem egyfajta posztformalista helyzetbe való átlendítése; és ezzel egyidejűleg — mivel posztformalista állapotról csak valamely adott, meghaladott formakincshez viszonyítva beszélhetünk — a modernista és posztmodernista formavilághoz és formabontó-újító kísérletekhez képest merőben újszerű improvizatív, nyelvi és egyéb fikciógeneráló technikák születnek, sosemvolt — gyakran egyszeri — formákat is teremtve.

Egyszerre jellemzi ezt az irodalmat a belterjesség és a legszélesebb olvasórétegek figyelmére is számot tartó írásmodor. Kritikai fogadtatásuk — ez attól is függ, melyik íróról vagy adott író mely művéről van szó — lelkesedést, idegenkedést és teljes elutasítást egyaránt kivált. A "kísérleti" — a semlegesen leíró értelem mellett, melyben mi is használjuk — gyakran fejez ki ma elutasító álláspontot Amerikában ezzel az irodalommal szemben, szerzőink ezért a "kísérleti" mellett vagy helyett szívesebben használják magukra vonatkozóan az "avantgárd", az "innovatív", "újító" megjelölést, ily módon, némi egyszerűsítéssel, neoavantgarde mivoltukra utalva. Ami a kritikai terminológiai konfúziót illeti, gyakran szerepelnek egyszerűen a "posztmodern" (olyan kritikus is van, aki csak erre a csoportra szűkítené a "posztmodern" fogalmát), a "metafikció", a "reflexív fikció", a "dekonstrukció", a "szuperfikció" nagy kalapjaiban. De hívták már a hetvenes-nyolcvanas évek amerikai kísérleti prózáját vagy egyes típusait "szétzúzó" ("disruptive"), "generatív" ("generative") prózának, "szűrifikció"-nak ("surfiction"), "keverhető" ("shuffle"), "konkrét" ("concrete"), "architektonikus" ("architectonic"), "üres" ("blank"), "korlátlan" ("absolutist") regénynek és "factoid"-nak ("factoid"), "fiktoid"-nak ("fictoid"), "patarealizmus"-nak ("patarealism"), "kísérleti realizmus"-nak ("experimental realism") és így tovább.¹

Az eddigi életművek egyénítő jellemzőinek tekintetében az ortodoxokénál is vegyesebb képet mutat ez az újabb és végletesebben kísérletező posztmo-

¹Federman, Hassan, Klinkowitz, Sukenick, Sharon Spencer, Charles Newman és mások kifejezése.

dern együttes. Az alábbiakban a csoportot némileg mégis inkább egységesítő posztmodern sajátosságokból és újszerű prózatechnikákból adunk ízelítőt. Ám mielőtt ezt megtehetnénk, meg kell ismerkednünk magukkal az írókkal.

Kik képviselhetik a hetvenes-nyolcvanas évek posztmodern prózakísérleti irányait? Ha együtt alkalmazzuk a "posztmodern" és a "kísérleti" kritériumokat, ezzel kiiktathatjuk az alapvetően konvencionális stílusban alkotó ortodox modern vagy "kritikai modern"² vagy csupán tartalmilag posztmodern Bel-
low—Styron generációt, az "újabb"-bal pedig az ortodox posztmodern Barthelme—Pynchon vonalat.

Elsőrendűen és szigorúan a hatvanas évtized második felében fellépett nemzedékhez tartozik három olyan író, aki rég kinőtt abból, hogy egy nagyobb csoport tagjaiként röviden ismertessük őket. Nevük Magyarországon már nem ismeretlen. Tőlük tehát most eltekintünk, hogy nagyobb teret kapjanak a nálunk még ismeretlenek. A három író: William H. Gass, Ronald Sukenick és Raymond Federman. Hangsúlyoznunk kell, hogy a gassi nyelv-világú fikció, a sukenicki generatív fikció és a federmani szürfikció a Barth-nemzedék utáni újabb posztmodern prózakísérletezés három legfontosabb reprezentánsa. Ezek a szerzők nagy irodalomtörténeti és irodalomelméleti felkészültségű, felelősségteljes esztétikai gondolkodók. Eredményeik — ahogy az alatt ismertetendőké is — izgalmasak, a próza lehetőségeit tágítók. Más kérdés, hogy más értelemben vagy más esetekben: szűkítők. Valamennyi itt elemzett íróval elfordul, hogy túl messzire rugaszkodik, bizonyos próbálkozásainak nincs értelme, nincs jövője. De a kétkedéssel fogadható elképzelések is jóhiszemű, odaadó, valóban új lehetőségeket feltáró, őszinte törekvéseket tükröznek. Időálláságukról az idő hivatott dönten.

Olyan írókat válogattunk, szám szerint tizennégyet, akiknek a neve ma már ismerősen cseng a téma értői előtt Amerikában. A bevezetőben mondottakat és az alábbiakban mondandókat tehát — Gass, Sukenick, Federman mellett — a következő tizennégy szerző munkáira alapozzuk: Walter Abish, Russell Banks, Jonathan Baumbach, Stephen Dixon, Kenneth Gangemi, Alvin Greenberg, Steve Katz, Clarence Major, Joseph McElroy, Tim O'Brien, Ishmael Reed, Gilbert Sorrentino, Michael Stephens, Eugene Wildman.

Megjegyezzük, hogy a lista bővíthető. Teret kaphatnának olyan írók, mint Imamu Baraka vagy más néven LeRoi Jones (The System of Dante's Hell, 1965)

²James Mcllard egyik alapkategóriája a The Exploded Form: The Modernist Novel in America című könyvében. Urbana—Chicago—London, Univ. of Illinois Pr., 1980.

és Hunter S. Thompson (Fear and Loathing in Las Vegas, 1972). Mivel a nagy amerikai kiadók, ráfizetésesnek, ezért marginálisnak ítélvén a kísérleti regényt, elfordultak tőle, szerzőink közül többen beléptek abba a tömörülésbe, mely Fiction Collective néven saját kiadót alapított. (Ettől függetlenül többen jelentettek meg azelőtt vagy azóta is a nagy kiadóknál is könyveket.) Bővíthető lenne tehát a sor a Fiction Collective több, figyelemre érdemes szerzőjével. Íme néhányan közülük, egy-egy regénypéldával: B. H. Friedman (Museum, 1974), Jerry Bumpus (Things in Place, 1975), Thomas Glynn (Temporary Sanity, 1976), George Chambers (Ø Null Set, 1977), Elaine Kraf (Find Him!, 1977), Leon Rooke (The Broad Back of the Angel, 1977), David Porush (Rope Dances, 1979). A Fiction Collective-ről ugyanakkor azt is tudnunk kell, hogy -- mint a Statements 1 bevezetőjében Ronald Sukenick kifejtette -- nem szorítkozik kizárólag "kísérleti" írók kiadására.

Helyénvaló arra is emlékeznünk, hogy az utóbbi időben jelentkezett írók nem mindegyike ír kísérleti prózát, s noha a kísérletezők valamennyien tehetséges alkotók, és nekünk az adott kontextusban csak ők a relevánsak, szép számmal vannak azok, akik az idősebb mai vagy XX. századi nemzedékek modorában dolgoznak vagy éppenséggel a XIX. századi regénytípus folytatói és jogosan vagy érdemtelenül nagyobb sikereket érnek el, mint a prózabravúrokban és világfikciónálásban -- okkal vagy sajnálatosan -- többnyire elszigetelődő kísérletezők. És létezik a Jerome Klinkowitz által "rágógumi-regény"-nek, egyszerűbben szólva "rágóregény"-nek nevezett jelenség,³ mely az ortodox posztmodernizmus popregénybe oltott, ezáltal valamelyest ízesített és a szélesebb olvasórétegek számára is "rághatóbbá", élvezhetőbbé tett változata. Ezek között is vannak kitűnő regények, amilyen Rob Swigart Little America-ja vagy Gerald Rosen The Carmen Miranda Memorial Flagpole-je (mindkettő 1977). Ide sorolhatók Tom Robbins és William Kotzwinkle regényei is.

Az újabb posztmodernnek kísérleti prózájának konkrét esztétikai-poétikai jellemzőire térve előbb az ortodox nemzedékkel közös (általános) posztmodern sajátosságok továbbéléséről, esetleges módosulásáról, új vonásokkal való gazdagodásáról szólunk. Ezután következik mindaz, ami az ortodoxokhoz képest külön jelentőségre emelkedik vagy újat jelent a hetvenes-nyolcvanas kísérletezők prózaalakításában.

³Jerome Klinkowitz: "Bubblegum fiction". Chicago Sun-Times, 1978. május 7. 11.

2. Az általános posztmodern sajátosságok és az újabb kísérleti próza

Egyetlen tanulmány sem vállalkozhat arra, hogy jó malomként mindent alaposan végigöröljön. A téma bénítóan gazdag, a jelen munka terjedelme véges. Ezért csupán rövid jelzések formájában regisztráljuk, hogy a hetvenes-nyolcvanas évek kísérleti prózájáról kialakítható összképben — ha nem is mindegyik szerzőben és mindegyik műben egyformán — a kiemelésre érdemes új jellemzők mellett az általános posztmodern sajátosságok is jelen vannak, és így ekszünk megmutatni, hogy az új kísérletezők meg is újítják, új lehetőségekkel gazdagítják az ortodox nemzedék munkáiban is domináló stílust. Közben ezt tesszük, egyben folytatjuk azt, amit a posztmodern regényről általános képet rajzoló előző tanulmányban megkezdtünk: a posztmodern regénysajátosságok számbavételét.

Az újakra is jellemző a kaotikus vagy éppenséggel összeesküvés jellegűvé szövevényesedett világok ábrázolása. Mint Abish Alphabetical Africa-jában Afrika; Banks Searching for Survivors-ában a túlélendő valóság; Baumbach Reruns-ában a fantáziált valóság; Dixon Work-jében a munkanélküliségbe taszító tényezők burjánzása; Gangemi The Interceptor Pilot-jában a politika; Major Relfex and Bone Structure-jében három férfi és egy nő kapcsolatának entrópiája, valamint egy gyilkosság; McElroy Lookout Cartridge-ában az elégetett film körül kavargó kiismerhetetlenség; O'Brien amerikai katonájának a Going After Cacciato-ban a vietnami háború; Reed The Last Days of Louisiana Red című regényében legalizált és titkos szervezetek háborúja; és mindaz, amivé egy család érzelmi energiaviszonyai entropizálódnak Stephens Seasons at Coole-jában. Az ortodox posztmodernnekhez hasonlóan, a kaotikus valóságviszonyokra adott válaszként nemritkán itt is kaotikus bonyodalmú regényvilágokkal találkozunk (pl. Abish, Baumbach, McElroy).

Együtt jár a káosz kontra energia témával az ironikus apokalipszis és a quest-komédia. Az apokalipszis vagy az apokalipszis utáni állapot vagy a (tágon) apokaliptikusként értelmezhető momentumok példái valamennyi fenti regényben fellelhetők. Ahogyan a keresésmotívum is: Banks túlélői stratégiáiban; a baumbachi sivár életű figura fantáziált életeiben; Dixon narrátorának és minden elbeszélőhőisének tetteiben; Gangemi pilótájában; McElroy pynchoni megszállottsággal nyomozó Cartwright-jában; O'Brian álmodozó katonájában, aki az őrség magányában kitalált Cacciato-sztorin keresztül tulajdon érzelmeinek mélyét fürkészi a vietnami háborúval kapcsolatban; a megoldást kereső ("troubleshooter") LaBas-ban a Reed-regényben; a kibontakozásért kiáltó családi helyzetben Stephensnél; vagy a tulajdon mítoszát hiábavalóan utolérni igyekvő cowboyban Greenberg The Invention of the West című regényében.

Hogy a modernektől örökölt káosz-quest-apokalipszis világnézeti reakció-láncban még mindig rejlenek lehetőségek, arra Abish a legjobb példa. Az Alphabetical Africa Afrikája legalább hármas apokalipszis martaléka: 1. feledékenység-járvány tör ki (értsd: Afrika ősidetiségének pusztulása); 2. hangyainvázio pusztít (értsd: az Afrikában nyüzsgő fehér ember siserahadát); 3. a kontinens-zsugorodás folyamata feltartóztathatatlan (az előző kettőből megérthető ironikus jelképesességgel). A keresés is több szinten zajlik. Abish keresi Afrikát, és két kitalált figura "vadászik" egy harmadikra, öt értelembe is: "allegorikus, antropológiai, bibliográfiai, geográfiai és fantasztikus" értelemben.⁴

Ebből a példából láthatóan jellemző kísérletező íróinkra a bonyolult posztmodern játékoság, hiszen csak a fenti Abish-példa teljes bemutatásával és elemzésével kitölthető lenne egy külön tanulmány. És jellemző a képtelenségekben való tobzódás, valamint az, amit Ihab Hassan "radikális" ironiának, "eszélős paródiá"-nak nevez a Paracriticisms-ben.⁵ Kevésbé jellemző viszont a fekete humor, ahogy ez azok újabb műveiben is visszaszorult, akik a hatvanas években művelték.

Ha már a Paracriticisms-ben olvasható hassani posztmodernpárlatnál tartunk: nem érvényes az újakra a beckettos "verbális inkompetencia" sem,⁶ mellyel szemben az idősebb posztmodern generációt (pl. Barthot) is jellemző verbális virtuozitás kerül túlsúlyba; és a tudományos fantasztikum sincs hangsúlyozottan jelen, mert íróinknál a tiszta fantasztikum stratégiáinak enged nagyobb teret. Érvényes viszont "az ÉN diffúziója": felszívódása Afrikába (Abish), az élet sivárságába, illetve az ÉN tulajdon fantáziáiba (Baumbach; valamint Katz "Parcel of Wrists" című elbeszélése), tulajdon mítoszába (Greenberg), nemiségének esztétikájába (Major: All Night Visitors), a krimivé lett valóságba (McElroy), egy fantáziált hasonmás kalandjaiba (O'Brien), divatos radikalizmusokba (Reed), a nyelv elvarázsolt kastélyába (Abish, Sorrentino), a szétrobbant családi vulkán lavájába (Stephens), az elbetegítő valóságba (Wildman: Nuclear Loves). Érvényes "a szex mint szolipszista játék", főleg Katzra, Majorre; az intermedialitás főleg Katzra (a Moving Parts című elbeszéléskötetében) és Wildmanra; a szimultaneitás, leginkább Katzra

⁴Walter Abish: Alphabetical Africa. New York, New Directions, 1974. 21.

⁵Ihab Hassan: Paracriticisms. Urbana—Chicago—London, Univ. of Illinois Pr., 1975. 55.

⁶Ezt és a következő Hassan utalásokat vö. uo., 53—8.

("Female Skin"), Majorre (Reflex), Reedre, Stephensre, Wildmanra; még inkább — Hassannál ez nem szerepel — az idő szétoldása, mint Baumbachnál, Gangeminél (The Volcanoes from Puebla), Katznál ("Parcel of Wrists"), O'Briennél, Sorrentinónál (Splendide Hôtel), Wildmannál; "tény és fikció fúziója" vagy kizökkentő kombinálása, mindegyik szerzőnél, a legérdekesebben O'Briennél, ahol Cacciato ugyan valóban megszökik az amerikai hadseregből, de Vietnamtól Párizsig tartó izgalmas "üldözése", és az üldözés ürügyén mások szökése, nem több mesénél, melyet vietnami őrségen állva szöveget a fejében a narrátor (ez csak a regény végén derül ki, a tény észrevétlenül, bár utólag visszakereshető ponton csúszik át fikcióba).

Fokozott jelentőségre emelkedik kísérletezőinknél néhány posztmodern elv, de a valóban újszerű művek művészi gyakorlata inkább bizonyítja a szándékolt elvek fából vaskarika jellegét, mint maradéktalan megvalósíthatóságát. Fából vaskarika az abszolút értelemben vett poszt- vagy antiformalista irodalom, vagy az objektív világ teljes kizárásával fikcionálható abszolút antimimetikus, tiszta irodalom, vagy mondjuk a depeszichologizálás. A konstruktív elvvé előlépett szöveg, a nyelvi alapokig bontott irodalom hadat üzen az eddig formareflexnek, de formákat teremthet, csak újakat. A világtükrözés helyetti alternatívvilág-fikcionálás a maga sajátos módjain igenis sokat mond a mai világról, a mai Amerikáról. Ebben a vonatkozásban nagy a szóródás az itt taglalt írók csoportján belül, hiszen Dixon, Gangemi, Greenberg, McElroy, O'Brien, Reed, Wildman említett művei másról sem kívánnak szólni, mint a világról. A többiek csak az absztrakció vagy a fikcionáltság nagyobb fokában különböznek tőlük. Az irodalom ábrázoló funkcióját programatikusan tagadó egyik-másik író műveivel igazolja az igazságot, melyet Bahtyin fejt ki A szó az életben és a költészetben című "szociológiai esztétiká"-ban: a művészet immanensen szociológiai természetű, a nyelvi megnyilatkozás nyelven kívüli szituációt hordoz.⁷ Depeszichologizálásról pedig aligha beszélhetünk, míg ember írásművet — akármilyet — ad ki a kezéből. Ami a reflexív és metafikciós irodalom napjaiban történik, az az, hogy a szerzői pszichologizáló kedv fókuszát változtatja, pontosabban szólva, megváltoztatja egyik fókuszát: szerző és mű viszonyára helyeződik át a mű fiktív világából a pszichológiai nyomaték. Talán itt — regény és pszichologizálás viszonyában — is a jakobsoni terminológia fejezi ki legfrappánsabban, ami történik, vagyis "dominancia-eltolódás"-ról beszélhetünk.

⁷M. M. Bahtyin: A szó az életben és a költészetben. Bp., Európa, 1985. 10., 17.

Míg a modernizmust nem vagy alig érdekelte a befogadó, a posztmodern kísérleti szerzőt ismét annyira izgatja, mint a realizmust hajdanán és ma, csak ellenkező okból: nem azt akarja, hogy elhiggyük, hanem azt, hogy ne higgyük művét a való világ másának. Ezért fenomenológiai világokat fikcionál, ahol a jel, a tárgy elvileg nem mutat túl önmagán, az élményen, melyet nyújt, vagy a fiktív világon, melyben előfordul. A műalkotás világán belül sem depzichologizálásról kellene beszélnünk, hanem inkább a hagyományos értelemben vett pszichologizálás redukciójáról. A redukált pszichologizálás még pszichologizálás marad, csak talán az olvasó belső pszichológiai érzékelésére bíz sok mindent, a pszichológiai konszenzusra hagyatkozik, vagy valóban redukált pszichéjű társadalmi "termékeket" jelenít meg. Utóbbi esetben viszont témájául választott egy olyan jelenséget, melynek nagyon is megvan a maga pszichológiája és szociálpszichológiája.

A pszichologizálás szempontjából is széles skálán mozognak az újabb prózakísérletek posztmodern technikái. A legrealisztikusabb módszerek Dixontól, McElroytól a társadalomszatirikus karikatúrákkal dolgozó Reeden át Stephens-ig terjednek, aki a Season at Coole-ban a riasztó pszichológiai esszenciává torzultság-gépiesültség lélektanát ábrázolja anélkül, hogy pszichologizálna; és Baumbach Reruns-áig, ahol számos változatban álmodja újra sorsát döbbenetes fantáziával, újravetített életekben az ember, és ahol a normális reakciójú narrátori pszichét demotivált, meg nem mutatott motivációjú vagy abszurd motivációjú pszichével ütközteti a szerző.

A fentiekből érzékelhető posztmodern kísérleti esztétikarak és írásmórnak fontos eszköze és következménye a fragmentáltság. "A töredék minden, amink lehet", mondja Major a Reflex and Bone Structures-ben, Barthelme-t visszhangozva.⁸ Ilyen Abish, Gangemi, Wildman valamennyi prózakötete, Dixon írásainak egy része, Banks Family Life című regénye, Major Reflex-e, Katz és Sorrentino említett művei és végeredményben Baumbach és McElroy említett írásai is. Mondhatjuk a fragmentáltságot — David Lodge kifejezésével — "diszkontinuitás"-nak vagy "hézagosság"-nak⁹ is, mert a fragmentáltság a legtöbbször azonos a hézagossággal.

Lodge-nak a jacobsoni elméletből kiinduló szellemes könyve, a The Modes of Modern Writing főként a metaforikus és a metonimikus írásmód megkülönböztetésével foglalkozik. A metaforikusságot vagy metonimikusságot egyénenként

⁸Clarence Major: Reflex and Bone Structure. New York, Fiction Collective, 1975. 17.

⁹David Lodge: The Modes of Modern Writing. London, Edward Arnold, 1983. 231.

tartja jellemzőnek — méghozzá radikálisan új változatokban — a posztmodern írókra. Egységesen viszont egyik sem jellemzi ezt az irodalmat. Sokkal inkább van szó a metaforikus (vagyis a képzeteket-témákat hasonlósági alapon társító) és a metonimikus (vagyis összefüggési alapú, kombinációs szerkesztés) alternatív alkalmazásával dacoló magatartással. Lodge ezért a posztmodern stílust épp a meghiúsító egyéb technikák révén tartja megragadhatónak. Számtalan példával igazolhatnánk, hogy a hézagosságon ("discontinuity") kívül a többi lodge-i posztmodern stílusjellemző is megtalálható az ortodox posztmodernnek mellett az újabb amerikai kísérleti prózában is. Így a binaritás meghiúsítására beépített ellentmondásosság ("contradiction"), a permutáció ("permutation", azaz alternatív narratív vonalak ugyanabban a szövegben — a mi példánk lehetnek: Baumbach, Katz, Major), és a szertelen túlhajítás ("excess"), legyen az metaforikus vagy metonimikus. Amit Lodge a véletlenszerűség elvének hív ("randomness"), az csak másféle, de fragmentáló módszer. A mi írócsoportunknál ennek burroughs-i változata nem jelentkezik. Hattott rájuk Burrough, de az ő szövegszeletelő és hajtogató módszerét, a burroughs-i randomizálást vagy — mondjuk így: — "találomsorozat"-technikát nem veszik át. Jelen van viszont a találomszerkesztésből a keverhető ("shuffle") regény, Raymond Federman első műveiben. A "zárlatosság"-nak vagy "rövidrezálás"-nak nevezett lodge-i ismérv példái — tehát a művi világ és a való világ közti távolságot rövidre záró technikák — is hosszan sorjáznak Sukenicknél, Katznál, Majornél és másoknál.

A hézagosság, a beépített ellentmondás és a többi külön-külön is, együttes alkalmazásban is elvezet ahhoz a komplex posztmodern írástechnikai sajátossághoz, melyet Mas'ud Zavarzadeh, a nonfikcióról szóló könyv elméleti bevezetőjében találóan "ellentekniká"-nak nevez (The Mythopoeic Reality). A posztmodern ellenteknikát Zavarzadeh általánosságban határozza meg, de úgynevezett "transzfikciós" megnyilvánulásának mikéntjéről, formáiról nem szól. Ezért az újabb posztmodern kísérletezésben különösen felerősödött ellenteknikákból most az eddigi utalásos módszernél részletesebben és elemzőbben kell ízelítőt adnunk.

Nem kívánunk megfélekezni arról sem, hogy Lodge kapcsán a szóképekről beszéltünk. A metaforikusságban és a metonimikusságban érvényesülő ellenteknika példái mellett a nyelvi alakzatok posztmodern viszontagságait is érzékeltetni kívánjuk. Az alábbiakban mindhárom ellenteknikáról szó lesz. Mivel később "A rekonkretizáló fikcionálás" című részben az egyik metafora-alapú szóképbe, az allegóriába belépő ellenteknikát részletesen bemutatjuk, ezúttal egy posztmodern zeugmát és egy nonszekviturba fordított okozati sort

veszünk szemügyre. Utóbbi nem a hagyományos stilisztikai értelemben vett ok-okozati névátvitelnek felel meg, hanem a Lodge által használt értelemben metonimikus. Azaz olyan jelenség játszódik le, mely a nyelvi jelrendszeri funkciókat tekintve nem a hasonlóságon alapuló szelekciós tengelyen, hanem a kihagyáson alapuló kombinációs tengelyen értelmezhető (vagyis nem metaforikus, hanem metonimikus).

Az első példa Clarence Major Reflex című regényének képi mikrostruktúrájában tapasztalható, és redukált, még inkább: robbantott vagy negatív zeugmának nevezhető. Ez történik: a televízióban film megy, abban elhangzik egy mondat ("Egy úr vár bebocsátásra az ajtóban, Mrs. Webb."), mire a televízió előtt félálomban heverő nő "kinyitja combjait, hogy beeresse a képernyőről érkező hangot".¹⁰ Itt szituációs zeugmáról van szó, ahol a "kinyit" és a "beereszt" két-két, összesen négy szituációra vonatkozhat: kinyitja az ajtót és beereszt egy férfit, illetve egy férfihangot; a combok ajtaja nyílik meg és bebocsátatik egy férfi, illetve egy férfihang. A négyszeres értelmezési lehetőség mellett ötödikre is gondolhatunk: az alvó nőt néző másik férfi, a narrátor szexuális értelmű bebocsátatására. Valójában azonban mind az öt verzió lehetetlen, hiszen 1. az alvó nőnek senkit sem kell beeresztenie az ajtón, mert a hang nem az ajtó felől, hanem a gépből jön; a másik férfi, a narrátor pedig meg se szólal; 2. a nő félálomban, konfúzusan reagál, a hangot nyilván a fülén szokta beengedni; 3. a nő alszik, koitusz szoba sem jöhet. A háromszorosan lehetetlen, de ösztönösen értelmezhető, öt irányba mutató helyzetet egyetlen komikus bonyodalommá olvasztja a szerző — gondolatilag, asszociációsan. Valójában — formailag — mégis redukció tanúi vagyunk, hiszen az asszociációs bonyodalmat nyelvileg egyverziósra, a legabszurdabb verzióra redukálja, elvégre a kiváltott reakciókban a többi lehetőség nyelvileg nem jelenik meg. A zeugma ezért hiányosnak, redukáltnak tűnik. Az alakzat tehát szituációkat fűz, és reakciót talál, de egyúttal zökkent, fragmentál, és komikus képtelenséget hoz létre. A klasszikus zeugmával szemben redukált zeugmáról beszélhetnénk, hiszen az ötszörös jelentéstöltetből egy lehetőség fogalmazódik meg. Ám ha Alexander Pope módjára belefogalmaznánk a hiányzó elemeket, azoknak, mint láttuk, mindegyike képtelenség valami miatt az adott helyzetben. Nem egyszerűen redukcióról van tehát szó, hanem arról, hogy a technika ellentechnikává válik, a zeugmairányú művészi manőverezés túlhajtja a zeugmatechnikát és a képtelenül beállított zeugmát robbantja a túltöltés.

¹⁰Major, i. m., 4. (Ford.: A. N. Z.)

Robbantott vagy negatív zeugma lesz a technikát túlhajtó ellentechnika eredménye.

Közeli az előbbi technikához, mégsem azonos vele az, amit sztuációs nonszekviturnak vagy nonszekvitur módszerű sztuációgenerálásnak nevezhetünk. Íme: "A fiú anyja... disznóölő késsel rohan Cora felé. Paradicsomhámozásba kezd, egyenként szedegeti őket a kötényzebből. Szíven szúrom az ijedtségem és elteszem a virágvázák alá."¹¹ A furcsa okozati szekvencia — okozati ellentechnika — mélyén sztuációs hézagosság, még inkább össze nem illés, sztuációs nonszekvitur rejlik: a paradicsomhámozáshoz nem illik a disznóölő kés, a nagy késsel való támadásnak sugallt jelenethez nem paradicsomhámozó folytatást várunk. (Ha a paradicsomot szokás egyáltalán "hámozni".) Az első mondatban olvasható nonszekvitur sztuációhoz hasonlót a hétköznapi életben is gyakran teremtünk tréfás feszültségteremtés céljából. Major nonszekviturja azonban folytatást generál magának, olyat, amelyik két újabb nonszekvitur tartalmaz az első abszurd logikájából következően, és amelyik posztmodern módon ellenáll az interpretációnak. A fenti redukált zeugmához hasonlóan a nonszekvitur módszerű generálás példája is azt mutatja, hogyan társulhat a posztmodern stílusban a képtelen elemhez humor. És líraiság, hiszen a hirtelen, oktan ijedtség komikus feloldást nyer és a félelem virág alá rejtése — a virág hagyományos jelentése révén — a szeretetteljes légkörbe való visszabilenésre utal.

Ezekkel a példákkal egyben már a posztmodern improvizáció példáinál is tartunk. Nem posztmodern találmány az irodalomban, de éppen a Sukenick-nemzedék több tagja számára középponti esztétikai kategóriává, fikcionáló technikává válik. Legjelesebbül Sukenick generatív prózájában, de éppúgy Abish-nél, Katznál, Majornél, Sorrentinonál, Stephensnél, Wildmannál. Valamennyiükre vonatkozhat az, amit legmeggyőződésebb kritikai védelmezőjük, Jerome Klinkowitz mond Katzról a The Life of Fiction-ben, amikor "a nyelv dzsesszzenésze"-nek nevezi, aki "káprázatos improvizációkat alkot a legvalószínűlenebb témákra".¹²

A posztmodern prózában eluralkodott önreflexivitás és metafikcionalitás ugyan a hetvenes-nyolcvanas kísérleti regényben még mindig jelen van — Abish regénye a saját Afrika-kép összerakására irányuló szerzői erőfeszítésről is szól, narrátori első személyben, de éppúgy releváns Gangemi, Katz, Major,

¹¹Uo. 6. (Ford.: A. N. Z.)

¹²Jerome Klinkowitz: *The Life of Fiction*. Urbana—Chicago—London, Univ. of Illinois Pr., 1977. 106.

Sorrentino, Stephens és Wildman említése ebben az összefüggésben –, ám nem kis változás szemtanúi is lehetünk. A változás lényege, hogy visszaszorulóban van a metafikció, inkább önreflexivitássá szelődül, és a mű önproblémáin kívülre is tekint. Annak ellenére, hogy számos szerzőnarrátorunk van, hogy sok regény minduntalan kirángat bennünket a beleélésből, és fikció jellegére, irodalom voltára emlékeztet, míg ezt teszi, nem önfolyamatain vekeng, hanem vérbő fikciót kapunk, avagy az önfolyamat-téma, tehát a szorosabban vett metafikcionalitás – tehát a fikcionálás folyamatának dramatizálása – is fantáziadúsan fikcionalizálódik. Ez a fajta magatudatosság – a fikcionalizált metafikcionalitás – üdítő olvasmány lehet, az önelbeszlő és öngyilkosságot fontolgató barthi elbeszéléshez képest. A legmerészebb fantáziával Katz és Major újít ezen a téren. A Moving Parts-ban Katz megír egy elbeszélést olyan helyszínekről, melyeket csupán térkép alapján képzelt el, majd mellétesz egy másik írást, ahol maga bújik bele az előző novella hősnéne bőrébe, és ténylegesen útrakel, hogy ugyanazon az útvonalon végighaladva, szembesítse a korábbi fikciót a valósággal ("Parcel of Wrists" és "Trip"). A leginkább metafikciószerű Reflex and Bone Structure-ben Major a fikcionálás lélektanát fikcionálja (azaz tulajdon regényírói mindenhatóságát, döntéseit, dilemmáit), a maga teremtette fiktív figurákkal kapcsolatos érzelmeit cselekményesíti, meghökkentően eredeti fantáziával. Amikor valaki fagylyaltot kér a regényben, a szerző ad neki, mert más nem adhat, hiszen kitaláció az egész, kitalált figura sose kap fagylyaltot, hacsak a szerzője nem ad neki (azaz nem ír bele egy tölcserrel a könyvbe). Máskor azt látja a narrátor, hogy a hősnőt elgázolja egy autó, majd rükkvercben is végigmegy rajta. A sofőrben a narrátor ekkor hirtelen önmagára ismer. Ez egyszerűen annak fantáziaképi megjelenítése, hogy a regényt író szerző az, aki ezen a ponton véget vet egy szereplő életének. Hősnőjét csak ő "halaszthatja meg", hiszen ő találta ki, mások azt sem tudják, hogy létezik. Az emberek pedig hogyan halnak meg? Például autóbalesetben. Aláfekteti hát a szerző a regényfigurát az autójának. Voltaképpen ez nem más, mint valóság és fikció rövidre zárása, a fikció sorsának valószínű fikcionalizálása.

3. A fikcionálás új lehetőségei avagy az autonóm fikció generálásának négy technikája

Amikor a legradikálisabban kísérletező posztmodern próza valóságtükröz helyett csak csinálnak, fikciónak, irodalomnak hajlandó tekinteni magát, továbblép a Barth, Barthelme, Brautigan, Burroughs, Coover által megkezdett

úton. A fragmentálás, az improvizálás, az ellentechnika és a többi mellett hozzá fog tartozni a mimézistagadó fikcionáló stratégiákhoz a hagyományos beleélést megghiúsító elidegenítő hatás; a stilizáltsággal szemben a stilizálatlanság, az esetleges hajszolása (pl. Abish, Katz, Major, Sorrentino); vagy éppen túlstylizáltság (pl. Gangemi, Wildman); a természetelvűség tagadása; tér-idő-cselekmény kötöttségeinek elvetése; szerepek és nézőpontok szándékos összecserélése; az egyedi formák keresése. Az ábrázoló funkció tagadása nem jelenti a művön kívüli valóság tagadását, ellenkezőleg, annak rendkívüli tisztelete van mögötte. Az a meggyőződés, hogy a valóságot, ezt a gazdag, színes bonyodalmat ne akarja utánozni a művészet, mert képtelen rá. Az ábrázoló funkciót nem is a kifejezési funkció veszi át, mint az a modernizmusban történt, hanem a felerősített élményszűkekedés. Több értelemben: az élmény, melyet a fikcionálás nyújt a szerzőnek; melyet ily módon a mű közvetít; és ezek mellett vagy ezektől függetlenül az élmény, melyet a világnak nem tükröt tartani akaró, hanem a világ tárgyai mellé hangsúlyozottan esztétikai tárgyként a világba helyezett, fikcionált világ jelent az olvasónak.

A kevésbé radikális kísérletezők is újítanak fikcionálás dolgában, mert 1. a hagyományos irodalom kelléktárát vagy annak bizonyos elemeit olyan világban vonultatják fel, amelyben az irodalom mindig is megvolt fiktivitása átfordul fantasztikumba, annak is abszurd szélsőségébe (pl. Baumbach); 2. az ábrázoló funkció megmarad, nem lépi át a műalkotás normális logikájú, realisztikus hatású világa a fantasztikum határait, de észrevétlenül átcsúszik az irreálisztikumba (pl. O'Brien); 3. az ábrázoló funkció és a hagyományos eszköztár megmarad, de oly mértékben bőrlészkésítődik, hogy a mű jelenségszerkezetének fiktivitása rendkívül megnövekszik, bár a műalkotás egésze még éppen megfelel a művön kívüli világ lényegének (pl. Reed); 4. erősen kísérleti műben érezhetően való világunkban vagyunk, mégis valamiféle szokatlan, nehezen hozzáférhető világabsztrakcióban (pl. Wildman).

A fikcionáló és világabsztraháló írói működésből emeljük ki röviden négyet azok közül, amelyek szembetűnnek az elemzett kísérleti prózában: egy külső elvű generálást (a film), egy saját elvű generálást (alfabetizáció), a féktelen fantáziaműködtetést és a rekonkretizáló fikcionálást.

a) Egy külső elv: a film

A filmszerű próza nem a mi szerzőink találmánya, sőt az ortodox posztmodernknél és a francia új regénynél is régibb. De a hetvenes-nyolcvanas években rendkívül sokféleképpen, főleg pedig újfajta módokon lép be a poszt-

modern prózaalakításba. (Sukénick nem véletlenül írt tanulmányt arról, mire taníthatja a szavak mai művészet a filmtechnika.)

Nyelvi eszközű, az írott szóval és nem vetített képpel dolgozó művészet a széppróza, alakításába tehát külső elvként lép be a film. Jelenthet az új próza filmelvűsége tematikus paralelizmust (pl. a tv-krimi — kicsit Coover "Pótmamá"-ját idézőn — Major "gyilkosság" körül forgó Reflex-ében). Állhat egy szerző egy filmirányzat vagy filmrendező hatása alatt, prózáján észrevehetően. Így Daniel Levinson a Minds Meet, George Kearns a How German Is It című Abish-kötetről mutatja ki a Godard-filmek hatását. Gangemi The Interceptor Pilot-ja regényfejezetekbe öntött forgatókönyv, a filmforgatókönyvek tömondatos jelzésszerűségével és filmes zsargonjával. (A nézőpont a kameráé, a jeleneteket "vágás"-ok tagolják stb.) Alvin Greenberg The Invention of the West című regénye művészet és valóság, film és valóság viszonyát feszegeti szellemes iróniával.

A filmelvűség a fenti és az alább említendő művekben legalább két — számtalan megnyilvánulási formájú — nagyobb funkciót tölt be a posztmodern esztétika szempontjából: olyasmit visz a prózába (elsősorban amikor formai, szerkezeti elemként jelenik meg), ami a műalkotás csinált jellegére, fikcionáltságára emlékezteti az olvasót; másrészt olyan lehetőséget teremt, mely technikából, szerkezeti elemből a művi világot generáló, fikcionáló erővé is teszi a filmet.

A legkomplexyebben, legzseniálisabban Baumbach Reruns és McElroy Lookout Cartridge című regényét, valamint Dixon Movies című elbeszélésfüzérét szervezi a filmszerűség.

A Reruns címe "Újrajátszás"-t, "felújítás"-t jelent. Válságba jutott, mindenből kimaradt ember vetíti újra életét, döbbenetes fantáziával képzelve el olyanak, amilyen nem lehetett. Mindegyik fejezet egy "night", azaz egy előadás. A "night" egyben arra is utal, hogy valaki újraálmodja — abban az értelemben is, hogy mássá álmodja — életét. Baumbach közben megunhatatlan szellemességgel, nagy írástechnikai bravúrral fűzi bele egy fiktív figura filmszerű életfikcionálásába a maga parodisztikus mondanivalóját korunk filmszerűségéről, a film mai világban és mindennapi életünkben játszott szerepéről, valóságalkító erejéről, filmtípusokról, hatásvadászatról, olcsó megoldásokról.

A Lookout Cartridge címében szereplő filmkazetta a főhős agya, tudata, memóriája — mely valóban "felvett" egy filmet, hiszen agyába véste azt a filmet, melyet barátjával forgattak, melyet titokzatos emberek elpusztítottak, s amely körül a pynchonion kiismerhetetlen világú valóságnyomozó regény

cselekménye forog. Nemcsak a "sztori" filmszerű, hanem oly módon is mintegy filmmé válik a könyv, hogy a szerző "bevágás", "előrepergetés", "inzert" és más című és a címeknek megfelelő tartalmú-funkciójú fejezeteket iktat a regény filmszalagjába. Ezáltal, valamint a főszereplő sajátos látásmódja révén, a filmtechnikai látásmód válik a regény látásmódjának technológiájává.

A Dixon-kötetnek már a címe szellemesen szervezi a könyvet. A "movies" jelenthet "mozik"-at, "mozielőadások"-at vagy "mozgóképek"-et. A novellafüzérben a szó mindhárom jelentése benne van, közvetlen vagy közvetett formában. A szereplők gyakran mennek moziba (pl. a címbeszélésben), és szólhat a történet olyan konfliktusról, mely abból adódik, hogy a mozi kezd visszahatni az életre, hiszen a moziagyúvá válás — tudattorzulás, mert a mozihoz méri az életet, onnan veszi a viselkedési mintát; vagy szólhat a kommerciális szempontú, a művészi szempontokra fittyet hányó filmcsinálásról (a "Movies" és a "The Moviemaker"). Közvetetten, a háttérben van jelen a mozi-gondolat a "The Watch"-ban, ahol moziból hazamenet esik meg a narrátorral a különös história; vagy az egyes filmtípusokat parodizáló írásokban, hiszen a "Cy" maga a naturalisztikusan prezentált rémtörténet, a "Stop" az öncélú üldözési jelenetek paródiája. És ami a legfontosabb: a kötetet olvasva a való világ mozijában ülünk, a mai élet komikus kalamajkáinak, tragikus fordulatainak, ostoba buktatóinak, semmiségeiben rejlő nagy bosszúságainak és létküzdelmeinek mozgóképeit látjuk, legyenek bár a szerelem, a menekvés, az erőszak, a családi tragédia, az örületbe kergető emlék, az állásnélküliség, a cinikus szélhámosság témájában elbeszélve. Valamennyi kitűnően dramatizált, dinamikus, moziszerű elbeszélés jelenet az életből. Az élet itt egyszerre olyan, amilyennek valamennyien ismerjük a valóságból és a filmekről, és mégis más. Magával ragadó fikcionáló fantázia terméke.

b) Saját elvű generálás: az alfabetizáció

Az írott szó saját eszköze az irodalomnak, ezért beszélhetünk saját elvű generálásról a nyelvi alapú fikcionálás esetében. A nyelvbe visszaszorított — abban az értelemben, hogy a nyelvi világon túlmutatni nem akaró — irodalom, vagy stílszerűbben szólva: a nyelvi alapokig visszabontott irodalom legvégletesebb és legvirtuózabb művelője Walter Abish, akinek nyelvi vezérlésű prózája a legszorosabban köti az ábécé gúzsába magát az Alphabetical Africa-ban. Igazat kell adnunk Updike-nak abban (Picked Up Pieces), hogy Abish megismételhetetlenül egyedi mutatóványt hajt végre. Alfabetikus vezérlésű Gangemi The Volcanoes from Puebla-ja és Sorrentino Splendide-Hôtel-je is.

Mindhárom leírására alkalmazzuk Tony Tanner kifejezését, melyet ő az In the Future Perfect című Abish-kötet egyik elbeszélésére használ: "a narráció alfabetizációja".¹³

Az Alphabetical Africa fejezeteinek címét az ábécé betűi alkotják A-tól Z-ig, majd onnan egyesével vissza az A-ig, és minden fejezetben csak az addig előfordult betűkkel kezdődő szavak szerepelhetnek (az elsőben tehát csak "a" betűvel kezdődők, a másodikban már "a"-sok és "b"-sek stb.), mígnem a Z-hez érve teljes világot generált a nyelv. Abban a pillanatban viszont megkezdődik a betűk kivonása, a regényvilág lépésről lépésre történő visszazsugorítása a regényvégi semmibe. Abish azért ragyogó példa, mert nála mégsem öncél mindez. Ez a regény nemcsak nyelvi bűvészműtátrány, hanem bölcseszkszerű cselekménye is van. Egyszerre szól azokról a dilemmákról, melyeket Afrika jelent önmagának, a világnak, a szerzőnek; meg azokról az Afrikákról, melyek a mai világban halmozódó Afrika-képeket jelentik; meg Afrika megismerhetőségéről (és a megismerésről általában). Hiszen a fekete kontinensre és a világra vonatkozó tudásunk az ismeretek halmozódásának mértékében csökken. Így "zsugorodik" a regényben Afrika a szerzőnarrátor számára és ezzel párhuzamosan, ezt jelképező zsugorodik a regény világa az olvasó számára. Van a regényben az epiztemológiai farce-hoz és a társadalomszatírához komikus eseménysor is, melynek középpontjában egy Allah-ra emlékeztető nevű, de mindenerjesztő természetével és fizikai utolérhetetlenségével Pynchon V-jét idéző női figura áll. Alva, akinek a keresése-ábrázolása kinek-kinek fő gondja. Emlékeztet még Abish regénye Conrad, Hemingway, Graham Greene, Bellow, Updike Afriká-könyveire. (Összevetésük tanulságos lehetne.) A nyelv tartalékait is megmozgató, mondhatni nyelvújító vállalkozás is az Alphabetical Africa, és az alfabetikus fikcionálás egyszerre ad lehetőséget a műben a fikcionáltságra figyelmeztető szerkezeti mesterkéeltségre, fragmentáltságra, az esetlegesség-érzet fokozására és improvizáló generálásra.

Gangemi alfabetizálása a mexikói útiélmények tematikus alfabetizálását jelenti, az élményt és reflexiót egyedül a témák ábécé-rendje szervezi, meg lehetőségen objektív szerkezetet biztosítva, Mexikó valóságát elemeire bontva. Voltaképpen a művészi meg gondolások szorulnak itt háttérbe, a valóságtisztelet az élményközvetlenség jegyében, mert Gangemi szerint "első kézből reagálni az életre magasabb rendű élmény, mint a művészetre reagálni".¹⁴ Gange-

¹³Tony Tanner: in: Granta, 1974, szept. 70.

¹⁴Kenneth Gangemi: The Volcanoes from Puebla. London—Boston, Marion Boyars, 1979. 3.

mi a valóságot kívánja minél közvetlenebbül, a művésziességtől is minél zavartalanabban érvényesíteni. Ezt nem veszi kellően figyelembe Charles Caramello (Silverless Mirrors), mikor a szemére veti Gangeminek, hogy könyvéből nem ismerhető meg Mexikó, és elsorolja a módszer ellentmondásait, hiányosságait. Úgy hisszük, Gangeminek joga van olyan könyvet írni, amelyikben sok minden nem derül ki Mexikóról. Ő inkább abban tévedett, hogy a távirati stílus dísztelenségével és művészi eszköztelenségével közvetített élmény — mely a szerző számára felelevenítheti az eredeti élményt a maga csodálatos voltában — az olvasó számára már távolról sem ugyanaz.

Gangeminél nyelvi vezérlést jelent az alfabetizáció, de nem beszélhetünk nyelvi generálásról, fikcionálásról, mint Abish-hez hasonlóan Sorrentinónál. A Rimbaud apropójú, William Carlos Williamst is idéző Splendide Hôtel is az ábécén halad végig, a betűkről asszociálva-improvizálva, és elsősorban inkább posztmodern esszéit létrehozva, mégis szellemesen fikcionálva. (Pl. a Q betű, illetve fiktív Q betűs egyén levelet intéz a P-hez, illetve P betűs fiktív egyénhez.) A kötetet magagenerálta motívumok, színszimbólumok is szervezik, mintegy a rideg alfabetikus szerkezettel feleselve. Szellemes, posztmodern homályú gondolatisága külön tanulmányt érdemel, e helyütt nem elemezhetjük részletesen.

c) A féktelen képtelen (az autonóm fantázia)

A féktelen abszurd fantázia több példáját idéztük az eddigiek során. Röviden leszögezhetjük tehát róla, hogy a posztmodern fikcionálás főmotorja. A hetvenes-nyolcvanas kísérleti prózában felfokozott fantáziáműködtetés újító példái közt főleg azokat az eseteket tartjuk számon, amelyekben a fantasztikum valamilyen módon meghatározóan uralja a műalkotás makrostruktúráit.

Ilyen a pszichéképző, énfikcionáló fantasztikum a Reruns-ban (Baumbach), melynek lódítóhumor-szerű abszurdériái többek között Twain "The Great Dark" című írását juttatják eszünkbe, és azt, amit a Blair—Hill szerzőpáros ír a Twain-műről az America's Humor-ban: "olyan világ, mely megfosztatott az abszurditás mérőpálcájaként szolgáló racionális és objektív elvektől".¹⁵ Prózaújító példa képzelet és valóság "kölcsonös rezonanciája"¹⁶ is, úgy, ahogy az a képzeletet a valóság elé engedő, majd a fantáziát a valósággal el-

¹⁵ Walter Blair—Hamlin Hill: America's Humor. New York, OUP, 1978. 360.

¹⁶ Steve Katz: Moving Parts. New York, Fiction Collective, 1977. "43"
45.

lenőrző Katznál válik témává. Ugyancsak makrostrukturális jelenlétű a dinamélvű — öngerjesztő — abszurd fantasztikum mint fikcionális technika Major Reflexében és a külvilág fizikai valóságába átlépő belső világ képtelen fantasztikuma ugyanott. (A narrátor képtelen kivenni a fejéből a moziban látott háborús film szörnyűségeit. Ezt így fejezi ki: "Kijövünk a moziból." A vázson utánunk jön. Néhány jarddal előttünk halad, és még mindig megy rajta ugyanaz a film.")¹⁷ És idevág az eszközfunkciójú, egyszersmind témává is előlépett képzelet O'Briennél a Going After Cacciato-ban, ahol mint egy interjúban maga O'Brien kifejtette "memória és képzelet egymásba hatolása" az egyik fő téma,¹⁸ és ahol végül "a képzelet alulmarad" a valósággal szemben,¹⁹ "üdvöztető eszközként diszkvalifikálódik".²⁰

d) A rekonkretizáló fikcionálás

Gyakori módja az újabb posztmodern világfikcionálásnak. Az olvasó úgy is érzi, mintha a valódi világban lenne, mégis valótlanságérzet, homály, idegenség szorongatja.

Míg a destilizáció, élményközvetlen (pl. generatív) posztmodern prózaiság a megbízhatatlanná vált általánosítások iránti bizalmatlanságból élményközelséggel törekszik autentikusságra, a rekonkretizáló stilizálás elvonatkoztatott általánosításokat konkretizál képi vagy cselekményes formában. Az út a konkrét egyedi jelenségektől vezet az általánoshoz, majd onnan vissza az általánosból vizualizált "konkrétához". A hármas mozzanatból az első kettő az alkotói tudatban megy végbe, az írásműben csak a harmadik jelenik meg. Pontosan reprodukálni csak a másodikat lehet a harmadikból. Az első mozzanatra ennek az alkotási menetnek a logikájából csupán következtethetünk, anélkül, hogy közelebbről bármit megtudnánk róla. Örökre rejtve marad előttünk, milyen élmények vezették a szerzőt az általánosításhoz, hiszen az általános képi vagy cselekményesítő vizualizálása nem az életanyag konkrétumába visz vissza, hanem — olykor vad invenciozitással — az élmény közvet-

¹⁷ Major, i. m., 53.

¹⁸ Eric James Schroeder: "Two Interviews: Talks with Tim O'Brien and Robert Stone." *Modern Fiction Studies*, 1980. 30/1. 138.

¹⁹ Dennis Vannatta: "Theme and Structure in tim O'Brien's *Going After Cacciato*." *Modern Fiction Studies*, 1982. 28/2. 244.

²⁰ Arthur M. Saltzman: "The Betrayal of the Imagination: Paul Brodeur's *The Stunt Man* and Tim O'Brien's *Going After Cacciato*." *Critique*, 1980. XXII/1. 36.

lenségével ható fikció síkján történik. Ez az újra (és nem vissza-) konkretizáló stilizálás. Ami az így fikcionált bizarr világokban létrejön, azt így is nevezhetjük: a különös mint a vizualizáló fantasztikum révén konkrét vízióvá, autonóm fikcióvá alakított általános.

Voltaképpen — a tényorientációjú regényt leszámítva (a "factual fiction" és a "nonfiction") — hasonló alkotási logika működik a realista és a modernista fikcionálás mögött is. Legerőteljesebben pedig a hagyományos tézisregényben. Csakhogy ezekben az esetekben inkább volt szó az élet síkjára való visszakonkretizálásról, illetve életszerű rekonkretizálásról — a szerzői világlátomást ez hitelesítette. Az újabb posztmodern rekonkretizálás viszont nem törekszik életszerűsége. Továbbá a posztmodern regény nem totalizál és nem interpretál, mint Mas'ud Zavarzadeh fejtegeti a The Mythopoeic Reality-ben, mert épp a mai valóság megragadhatatlanságának, totalizálhatatlanságának, értelmezhetetlenségének érzéséből születik. Nem azonos a rekonkretizáló fikcionálás a világképlet-fikcionáló posztmodern tézisprózával sem. Hiszen előbbiben minden mozzanat-mozaikdarab újabb gondolatot fikcionál, és az elsődleges cél a mögöttes általánosról leszakadt konkrét vízió, vagyis a fikció. Ezzel szemben a posztmodern tézisfikcionálás minden fikció-fragmentuma, mozaikdarabja egyetlen gondolat jegyében áll. A fikció utóbbi esetben nem él önálló életet, hanem annak rendeltetik alá, ami a szerző elsődleges célja: rádőbbsentés a fölöttes gondolatra. Az sem közömbös, hogy a rekonkretizáló fikcionálás ugrás a fantasztikumba, szürrealisztikumba, míg a tézisfunkcionálás mozaikdarabjai külön-külön a valóságosság törvényeinek engedelmeskednek, s csupán az összhatás fantasztikus, szürrealisztikus.

Az előbbiekből másik fontos különbség is következik a posztmodern újra-konkretizálás és a totalizáló-interpretáló realista-modernista visszakonkretizálás között. Utóbbiban a valóságinterpretáló szándék úgy szervezte a visszakonkretizálást, hogy az eljuttassa az olvasót ahhoz az általánosításhoz, mely a szerzőnek a világra vonatkozó kiinduló meggyőződése volt. Az újabb posztmodern kísérleti regényben igenis létezik interpretációs mozzanat, de csak kiindulási pontként és nem a világegészet értelmező általánosításként. Inkább — a számtalan általánosítást kínáló kaotikus világ jellegéből következően — az akár egymásnak ellentmondó általánosítások miriádjaként.. Ezek nem állnak össze egységes látomássá, a regény nem viszi ilyesmi felismerése felé az olvasót. Következésképp a fikcionáló rekonkretizálásban az általánosítás szem elől vesz (nem egykönnyen reprodukálható), a realizmusban-modernizmusban megszokott interpretáló funkciótól a rekonkretizálással fikcionált képhalmaz vagy cselekménykavalkád leválik, önálló életet él, és

a fikció a dinamizmus elsődlegessé válása révén öntörvényeket követ, az öngerjesztés elvét követve terebélyesedhet. Tulajdonképp de-allegorizáló allegorizálás folyik, hiszen valamilyen tartalmas elvontság hozza létre a fikcionált partikularitást és ez allegorikus mozzanat. A továbbiakban azonban nem a külső valóság törvényszerűségeit kívánja követni, hanem saját valóságot épít a mű, autonómiát élvez a fikció, ezért a hagyományos allegorikus funkció nem teljesedhet ki. Ami itt az allegóriával történik, hasonlít ahhoz, amit a robbantott zeugmában láttunk. Mindkét esetben ellentechnika lép be a technikába. És bár az ellentechnika robbantja a szóképet, illetve az alakzat konvencióját, a technika mégis felismerhető marad. Olyasmiről van szó, ami a posztmodernizmus leglényegéhez tartozik. És egyúttal Charles Caramellót igazolja, aki az amerikai posztmodern dekonstrukcióban a megőrzés mozzanatát is látja.

Amikor, mondjuk, Wildman valóságalapú világszemléleti párlatokat rekonkretizál a kialakulásukhoz vezető élmények és valóságbenyomások reprodukálása nélkül, közvetlenül és dinamikusan fikcionáló képesítéssel és cselekményesítéssel, azt továbbstilizáló asszociálással teszi: álmokkal és fantasztikummal, multikulturalitással, multimedialitással és szövegátúsztató tipográfiai játékokkal. A Nuclear Love-ban Wildman halványabban és erősebben három szöveget nyom egymás fölé, és hol az egyiket, hol a másikat ugratja ki, szellemes mondanivalóval és multimedialis csattanóval. Egy filmtechnika, az átúsztatás trükkje működik ebben tipográfiai alkalmazásban. A tapasztalati valóságból elvont általános a verisztikum jegyeit nélkülözően személyesítődik meg, allegorizálódik, álmok, fantáziák, hallucinációk, reflexiók, társadalomlélektani, történeti, esztétikai és multikulturális esszenciák mezején maradva. Így lesz Wildmannál a rekonkretizálás révén csak még jobban elvonatkoztatott világ az ugyanígy fikcionált figurák számára: "a metaforákon belüli élet".²¹ Így érthetjük meg, mit jelent, ha valaki "élő színház"-nak érzi magát ebben a világban.²² (Elvégre sok ember sűrűsödik benne egyszerre.)

Rekonkretizáló fikcionálást, abszurd allegorizálást tapasztalunk Baumbachnál a Reruns-ban, amikor a világ szubjektív nézetét képtelen fantasztikummal és képtelen humorral fizikai valósággként vetíti elénk, objektív fizikai valóságunkkal összeegyeztethetetlenül, szürrealisztikusan vagy féktelen képtelenségek sorában. Amikor Baumbach figurája arról beszél, hogy orvlövész van a lakásban, és valahányszor elsétál a tulajdon háza előtt, hullnak az

²¹Eugene Wildman: Nuclear Love. Chicago, Swallow Pr., 1972. 33.

²²Uo. 35.

emberek a járdán, mert az orvlövész mindig lő, de mindig mást talál el — egy nagyon gyakori emberi érzés fordítódik át repartikularizált fikcióba: "nincs nyugtom a saját otthonomban". Vagy: több okból vélheti úgy a New York-i ember, hogy "rémes ez a metró". Baumbach is ezt közli velünk, de oly módon, hogy ezt az érzést transzponálja egy fikcionált valóságba, és tény-szerűen jelenít meg egy fantomföldalattit, mely megállás nélkül száguldozik az ablaküvegekhez tapasztott rémült utasarcokkal. Ahogyan azt sem írja szer-zőnk, hogy rosszak a Gary Cooper-filmek. Ehelyett a baumbachi regény újrave-títő "mozi"-jában pisztolyt ránt a mozinéző és csípőből tüzel a vászonra (a-honnan Gary Cooper visszalő).

Wildman után Baumbachnál újabb — más minőségű — példáját látjuk annak is, hogy a rekonkretizáló fikcionálás—miközben messze távolított, mégis ma-gas fokú világsűrítményt produkál — számos technikát kapcsol kibogozhatat-lanná. Egyszerre lehetnek a baumbachi példák a rekonkretizálás és a szubjek-tívet a fikcionált "objektívbe" átléptető abszurd fantasztikum példái. A visszavetítő technika felismerése nyomán egyébként újabb dimenziót kap a Reruns címe — "Újravetítések" — és ezzel értelemszerűen az egész regény is.

4. A kísérleti műegészről

Befejezésképpen legalább vázlatosan szólnunk kell még néhány olyan sajátosságról, mely nem elsősorban létrehozó technika, és nem az írói működés-ben, hanem a létrejött műegészben érzékelhető. Említhettük volna ezeket az általános posztmodern vonások közt, de logikusabban következnek, többet mon-danak, ha a fenti ismereteknek már birtokában vagyunk az elemzett regényre vonatkozóan. (Ismét figyelmeztetünk arra, hogy az elemzett írócsoport sokfé-leséget képvisel, egyetlen sajátosság sem jellemző egységesen.)

A radikálisabban kísérletező ág — Abish, Baumbach, Gangemi, Katz, Major, Sorrentino, Stephens, Wildman — kezében képkollázssá válik a regény. Több esetben jelent ez hibrid prózát, még hozzá számtalan értelemben véve a keve-rést, keresztezést, felemásságot. Hogy csak néhány példát említsünk. Jelent-het multimedialitást. Jelentheti metafikció, lenyűgözően fantasztikus sztori és dokumentativitás együttes jelenlétét, mint Katz esetében. És behozhat — a primitivizmust kultiváló posztmodern jegyként — multikulturalitást, mint Afrikát Abishnél, Mexikót Gangeminél, a maya kultúrát McElroynál, de főleg Wildmannál, vagy a néger mágiát (a "voodooism" vagy "hoodooism") Reednél.

Sok a kísérleti posztmodern regények közt is a bőrleszkregény. Ishmael Reed művei járnak az élen, de ilyen Abish Alphabetical Africa-ja, McElroy

Lookout Cartridge-a. Gyakran uralkodik el a szürrealisztikum, a jelen tanulmányban elemzett technikák majd mindegyikéből külön-külön is, és különböző kombinálódásukból is egyenesen következő módon. A legvégletesebb változat a bürleszk és a szürrealisztikum kombinálódása a Reruns-on végig, valamivé, amit csak szürfarce-nak tudunk nevezni.

Amit a fentiekben elemzett írói működés eredményeként kézbe veszünk, az gyakran maga az inkonstans regény, mely ellenáll az értelmezésnek, agyonbonyolítja vagy kineveti vagy elbogatellizálja önmagát, permutálja önmagát vagy netán elejétől végig próteuszi átváltozásokon megy át.

Nem kétséges, hogy a hetvenes-nyolcvanas évek amerikai prózájának kísérleti vonulata sok középszerű, efemer művet is hozott létre, ugyanakkor az sem vitás, hogy figyelemre méltó módokon újítja meg a prózát, lázasan keresi a kifejezés új módjait, és a művészi alkotófantázia korunkbeli életképességének bizonyítékát adja.

MODERN ÉS POSZTMODERN: ELLENTMONDÁS VAGY ÖSSZHANG?

1. A posztmodernizmus fogalma

A történelem úgy ismétli magát, hogy ami egyszer tragédia volt, másszor bohózat lesz. A posztmodernizmus némely meghatározói ezt a tételt, a Louis Bonaparte brumaire tizennyolcadikája kezdő állítását visszhangozzák. Meggyőződésük szerint a posztmodern író kifordítja s ezáltal lefokozza a korai XX. század nagy újításait. A legkülönbözőbb korábbi stílusokból merít, s így elidegeníti a múlt örökségét. Nemcsak az egyéni stílus, de a helyi hagyomány, sőt a történelem is halott az ő számára. Különféle szövegeket játszik egymásra, és szerfölött kedveli az öntükröző írásmódot, az utánpótlást és a paródiát (Hutcheon 1985).

Némely esetekben társadalmi vagy eszmei magyarázat egészíti ki az efféle jellemzést. A modernizmus olyan polgársággal találta szemben magát, melynek értékrendje, "birtoklásra irányuló individualizmusa" (Macpherson 1962) szemben állt az avantgárd anarchizmusával, a posztmodernizmus viszont annak a XX. század végi társadalomnak a terméke, mely "nem tanúsít ehhez fogható makacs ellenállást a kulturális kezdeményezéssel szemben" (Graff 1984: 60). A posztmodern alkotó nem zárkózik el a közízléstől, de egyenesen népszerűsége törekszik (Fiedler 1984: 157, 161), tevékenysége "elválaszthatatlanul összefügg a kései, fogyasztói s nemzetek fölötti kapitalizmus megjelenésével" (Jameson 1985: 125), ami annyit jelent, hogy "a művészet az árutermelés uralkodó formáinak adja át a helyét" (Eagleton 1985: 60).

Miért is vitatható e meghatározások értéke? Először azért, mert a posztmodernizmus egyelőre még kevés nyelvterületen számít bevett szakkifejezésnek. Ennél is fontosabb azonban megjegyezni, hogy a szó ellentétet fejez ki, de aligha egyértelmű, mi is a szembeállítás másik összetevője. A modernizmus jelentésköre korántsem magától értetődő. Nagyon is indokolt megállapítani, hogy szemben "olyan megjelölésekkel, mint gótika, reneszánsz, barokk, manie-

rista, romantikus vagy klasszicista, nem vonatkozik leírható tárgyra", mert afféle "gyűjtőfogalom", és mint ilyen, nagyon is különböző esztétikai gyakorlatok széles körére utal (Anderson 1984: 112–113). Egyes nyelvterületeken alig használják, az angolban pedig olykor ugyanazt jelenti, mint az "avantgárd", ha pedig nem, egyáltalán nem világos a két fogalom viszonya.

Célom nem több e rövid dolgozatban, mint annak bizonyítása, hogy amennyiben a posztmodernizmust a XX. század második felére többé-kevésbé jellemző művészeti irányzatnak tekintjük, erősen kell hangsúlyozni a folytonosságot a korai XX. század bizonyos jelenségeihez képest. Szinte lehetetlen megvonni a határt maga az irányzat és előzményei között, hiszen jószerivel nem egyébről van szó, mint a régebbi eljárások átcsoportosításáról. Nem lenne helyes túlzottan kiemelni a kultúra tekintélyének válságát, mert korántsem beszélhetünk arról, hogy a posztmodernizmus esztétikai s ismeretelméleti vonatkozásban szakítást jelentene a múlttal. A történeti érzék és szemlélet gyengülése, a kultúra viszonylagos függetlenségének csökkenése már korábban elkezdődött, a XIX. század eklekticizmusával és a szecesszióval, másfelől pedig egyáltalán nem igaz, hogy a korai XX. század újításai mind teljesen kisajátítottak vagy akár közkinccsé váltak volna az 1980-as évekre. Léteznek olyan posztmodernnek tekinthető műalkotások, melyek folytatják az avantgárd kísérletezést és ugyanúgy ellenállást váltanak ki a közönségből, mint ahogyan a Le sacre du printemps vagy az Ulysses botránykőnek számított egykor. Éppen ezért aligha meglepő, ha a posztmodern irodalom szerkezeti elveit fűrészkész kritikusnak a Finnegans Wake vagy a Between the Acts vizsgálatára is kell vállalkoznia, hiszen a jellem töredezettsége ezekben a művekben már éppúgy megtalálható, mint annak elutasítása, hogy az emberi természetet immanens lényegként fogjuk föl (Caramello 1983: 36; Wilde 1981: 48, 87). Az a tétel, mely szerint a posztmodern kultúrára a stílusutánzat ("pastiche"), nem pedig a paródia jellemző (Jameson 1984: 64), már csak azért sem látszik egészen meggyőzőnek, mert nemcsak az alkotó szándékán, de a befogadó magatartásán is múlik, ironikus-e valamely utánczás avagy nem. "A mulatságos, a nevetés előidézője a nevetőben van, nem pedig a nevetés tárgyában" (Baudelaire 1971: I. kötet 308). Aligha lenne könnyű bebizonyítani, hogy Sztravinszkij Pulcinellája (1919) inkább csúfondáros, mint Donald Barthelme egyes novellái vagy John Hawkes Virginie, her two lives (1982) című regénye, mely Sade írásmódját nemcsak mímeli, de ki is figurázza.

A stílusutánzat kultusza már nyilvánvalóan benne rejlett az első világháborút követő évek újklasszicizmusában, a művészet fogalmának kiterjesztése viszont jellegzetesen avantgárd célkitűzés. Ha valami, akkor talán az

megkülönböztető jellegzetessége a posztmodern kultúrának, hogy együtt szerepeltet olyan sajátosságokat, amelyek a múltban nem számítottak összeegyeztethetőnek. Akik a posztmodern tárgy különösségét, újszerűségét, korábbi irányzatoktól eltérő jellegét hangsúlyozzák, megfelelnek arról, hogy ennek a kultúrának a művelői úgy gondolják: "Már mindent sokszor elmondtak korábban" (Barthelme 1970: 99).

Még több ellenvetés hozható föl a posztmodern és a korábbi művészet merész szétválasztásával szemben, ha egyes alkotók belső fejlődését is figyelembe vesszük. Beckett pályafutása egyenesen azt sejteti, hogy a posztmodernizmus fokozatosan alakult ki a XX. század korábbi irányzataiból. Még föltűnőbb a szerves fejlődés Nabokov esetében. A Pale Fire (1962) utánzó jellege valószínűleg levezethető az orosz epika nemzeti hagyományaiból, és az egészen bizonyos, hogy az ironikus eklektika kezdettől fogva rányomta bélyegét Nabokov írásmódjára: Podljots (1927) című novellája — melynek utóbb az An Affair of Honor (1966) elnevezést adta — majdnem Csehov Párba-jának (1891) átírt változata. Nabokov hatása az 1950-es évek végén kezdődött meg, amikor korai műveit még kevéssé ismerték, hiszen nem létezett angol fordításuk. Az a tény, hogy a posztmodernizmus korai meghatározói őt tekintették az irányzat egyik kezdeményezőjének, óhatatlanul is arra enged következtetni, hogy a fogalom bevezetői kevéssé vették tekintetbe a folytonosságot a második világháború előtti időszakkal.

2. Okozatiság és célelvűség

Annak bizonyítására, hogy a posztmodernizmus létező meghatározásai nem eléggé megalapozottak, egy rendkívül elterjedt föltevést teszek vizsgálat tárgyává, mely szerint "az okozatiság eltűnt" a posztmodern kultúrában (Foster 1985: XIV). Csak az elbeszélő prózával kívánok foglalkozni, melyben az okozatiság elválaszthatatlan a célelvűség eszményétől. "Der Glaube an causae fällt mit dem Glauben an $\tau\acute{\epsilon}\lambda\eta$ " (Nietzsche 1980: 424).

Félreértés ne essék, a két fogalom ezúttal nem bölcséleti vonatkozásban értendő, csakis mint a történetmondás szabályozó elvei; "a szövegből emeljük ki őket, hogy azután a szöveget a segítségükkel olvassuk" (Harshaw 1984: 229). A történet előrehaladása és folytonossága aligha képzelhető el a kitálat világ e két, egymástól kölcsönösen függő szerkezeti alapelve nélkül, hiszen ők határozzák meg a távlatot, melyből az események értékelést kapnak. A történetmondásban az okozatiság a célérték függvénye, amely viszont általában valamely egyén, közösség, intézmény, hit vagy kultúra fönntartására

vonatkozik (Nietzsche 1980: 186). Ha valóban eltűnik az okozatiság az elbeszélésből, akkor voltaképp az efféle célértékekbe vetett hit elvesztésére is gondolhatunk. Szokás olykor a kereszténység halálából egyetemes kételyre következtetni, de akár jogos az ilyen föltevés, akár nem, valószínű, hogy az európai kultúrában élő emberek többségének még ma is olyan megszokásai vannak az értelmezésben, amelyeken érezhető a kereszténység kétezer éves hagyományának hatása.

Könnyű lenne azt állítanunk, hogy míg a XX. század előtt a legtöbb elbeszélő mű szerkezetét a célelvűség valamilyen formája szabta meg, addig Nietzsche nyomán kétely merült föl a vonalszerű előrehaladás eszményével szemben, s ez az ellenhatás átalakította a művek szövegszerű elrendezését, az olvasók megszokásait és a műfajokkal szemben támasztott igényeit. Valójában sokkal bonyolultabb a kérdés, és az előbb vázolt fölfogás hívei történetietlenül egyszerűsítanak. Voltak nagy elődei a posztmodernizmusnak, és Sukenicknek igaza lehet, mikor azt állítja, hogy "az új hagyomány kezdettől fogva együtt létezett a régivel, nem szabályt erősítő kivételként, de úgy, mint másik lehetséges szabály" (Sukenick 1981: 37). A célelvűségnek több formája is elképzelhető, és egyáltalán nincs kizárva, hogy némelyiket alapul véve a Irishtam Shandy vagy a Jacques le fataliste tagadólagosabb, mint Sukenick regénye, a 98.6 (1975).

Az olvasás célelvűségének a kérdése is bonyolítja a helyzetet. Meggyőződésem, hogy az irodalmárok még nem foglalkoztak eléggé alaposan azzal, mennyiben felelős az olvasó azért, hogy célirányú folyamatként értelmez egy elbeszélő művet. Robbe-Grillet joggal vetette el a La jalousie (1957) Lucien Goldmanntól származó magyarázatát (Ricardou—Van Rossum Guyon 1972: I. kötet 179), mert durva egyszerűsítés az eldologiasodás szemléltetését keresni ebben a regényben. Mégis, bármennyire fontos lehet a téves magyarázatokat bírálunk, talán ennél is sürgetőbb feleletet adni arra a kérdésre, vajon nem azért jön-e létre a torzítások egy része, mert a kereszténység és a történetiség szellemében kialakult európai örökség arra készíteti neveltjeit, hogy bármi áron valamiféle célelvűséget lássanak bele az elbeszélő szövegekbe. Ha egyszer érintkezés, kölcsönhatás az irodalom, bajosan lehet megszüntetni a kisajátítást. Nem az a lényeg, hogy sok az utánérzés a posztmodern művészetben, sokkal inkább azt érdemes hangsúlyozni, hogy befogadója óhatatlanul is a múlt fényében látja a kortárs kultúrát.

Példaként a Naked Lunch (1959) befogadásának a történetére hivatkozhatunk, hiszen vannak, akik azt állítják, hogy Burroughsnek ez a műve "jelzi a posztmodern kor kezdetét" (Federman 1984: 5). Huszonöt évvel ezelőtt so-

kan kuszának érezték ezt a könyvet, és magának az elbeszélőnek a szavaira is hivatkozhattak: "Csakis egy dologról írhatunk: ami az írás pillanatában ér-
zékeink számára adva van... Rögzítő eszköz vagyok... Nem teszek erőfeszítést, hogy 'történetet', 'cselekményt', 'folytonosságot' hozzak létre" (Burroughs 1982: 221). Negyedszázad elmúltával már sokkal célirányosabbnak látszik ugyanez a mű. Vallomásként, szellemi önéletrajzként olvassuk, sőt olyan tagadólagoz példázatként is magyarázhatjuk, mely a lélek összeroppanásáról szól, a kábítószer élvezésétől kíván elriasztani, az agymosás veszélyére és a személyiség önállóságának fontosságára figyelmeztet.

Némelyek azzal érvelnek, hogy a posztmodern regénybe nem lehet metafizikát belelátni, mert ez az irányzat elválaszthatatlan a végső célok teljes tagadásától. Proust vagy Joyce vagy Benn a művészetet, az ember teremtő tevékenységét iktatta Isten helyébe, Beckett viszont már a művészetnek sem tulajdonít föltétlen értéket. Tagadhatatlan, hogy számos amerikai regény cáfolja a természetfölötti létét — Barthelme The Dead Father (1975) vagy Stanley Elkin The Living End (1980) című könyvét említhetem nyilvánvaló példaként —, és a francia "új regényre" is jellemző a kereszténység elutasítása, de ismét fékezni szükséges magunkat, mielőtt gyors általánosításhoz jutnánk. William H. Gass munkásságát például a kulturális hagyományoknak és a művészet iránti tiszteletnek olyan mértéke jellemzi, mely már-már James elkötelezettségét idézi föl, Pynchon pedig Wernher von Braunnak "szellemi létünk halálán túli folytonosságába vetett hitét" hangsúlyozó nyilatkozatát idézi a Gravity's Rainbow (1973) első részének az élén. A Termelési-regény vagy A szív segédigéi vallásos főlhangjai éppen ezért nem közép-európai jellegzetességek, mint ahogyan még az Emlékiratok könyve sem állítható szembe a posztmodern irodalommal azon az alapon, hogy evangéliumi tanítás érvényességét sugallja.

Az elmondottakból önként adódik a következtetés, hogy a célelvűség hiányát bajosan lehet a posztmodern epika megkülönböztető jegyének tekinteni. Efféle általános tétel helyett be kell érnnünk annak elismerésével, hogy a posztmodern írók valóban kísérleteznek a célelvűség korábbi változatainak kiiktatásával. Függőben hagyják a jelentést s ezáltal kérdésessé teszik olvasói megszokásainkat, az érthetőségre vonatkozó hallgatólagos előfűltvéseinket. A posztmodern regényben nem könnyű történetre összerakni az eseményeket, avagy azt eldönteni, mi is történik "ténylegesen" és mi az emlékkép, álom, képzelgés, hol végződik az elbeszélés és hol kezdődik az önmagára vonatkozó történetmondás. Fontos megjegyezni, hogy az elbeszélés teleológiáját romboló eljárások csakis akkor bizonyulnak sikeresnek, ha elbizonytalanítják az olvasóban a célelvű előrehaladás érzését.

Fölvetődik a kérdés: ha a célelvűség elutasítását általában nem tekint-
hetjük is a posztmodernizmus megkülönböztető jegyének, vajon a teleológiát
kérdésessé tevő eljárások közül nem akadnak-e olyanok, amelyek kizárólag a
szóban forgó irányzatra jellemzőek.

Ragadjunk ki hármat azok közül a szerkezeti megoldások közül, amelyek
föltűnően gyakoriak a posztmodern regényekben.

3. Körköröség

A célelvű előrehaladást legegyszerűbb módon, ám egyszersmind legerőseb-
ben tagadó körkörös elrendezés szemügyrevételekor azonnal föltűnik a szoros
kapcsolat a XX. század első felének örökségével. Bajos lenne olyan regényt
találni a jelenkor irodalmában, mely jobban eltávolodnék az olvasás célelvű-
ségének eszményétől, mint a Finnegans Wake. A francia irodalomban is létezik
hasonló örökség. Talán elég Queneau La chiendent (1933) című első regényére
hivatkozni, mely afféle nouveau roman avant la lettre. Le père l'aupe, egy
ágrólszakadt ószeres, nem hajlandó eladni egy ajtót. Madame Cloche, la sage-
femme, arra a következtetésre jut, hogy az aggastyán voltaképp mérhetetlenül
fösvény milliomos, aki a kincsét rejtegeti az ajtó mögött. A rendkívül erős
akaratú, fondorlatos asszony rávesz egy fiatal és csinos pincérlányt, hogy
menjen feleségül az öreg ócskáshoz, mert a lány révén szeretné megkaparinta-
ni a vagyont. Mások is tudomást szereznek a kincsről és mindegyiküket hatal-
mába keríti a birtokvágy. Pusztító háború tör ki a vetélkedők között. Amikor
meghal az öreg, kiderül, hogy semmi nincs az ajtó mögött, de a háború addig-
ra már az egész világra kiterjedt, és csak évtizedek múlva ér véget. A né-
hány túlélő egyike azt ajánlja, menjen haza mindenki s kezdje újra az életét,
ám valaki arra emlékezteti, hogy képtelenséget javasol, hiszen a túlélők egy
majdnem befejezett regény szereplői. A könyv utolsó két mondata megismétli a
regény legelejét.

Egészen nyilvánvaló a párhuzam a Dans le labyrinthe (1959) című regény-
nyel, melyet Robbe-Grillet negyedszázaddal később írt. Az utolsó bekezdés
itt is ahhoz az alaphelyzethez vezet vissza az olvasót, amellyel a könyv
kezdődött, s a katona által őrzött csomag éppúgy rejtett jelentést sejtet,
mint az ajtó, melyet az öregember becsben tart, s amelyért a többiek háborút
vívnak. Az eseményeket irányító cél mindkét könyv végén szertefoszlik.

Nincs előrehaladás, csak ismétlődés. A legutóbbi három évtizedben sok
olyan mű jelent meg, amelyben a célelvű elrendezést a körkörös váltja föl.
Nabokov regényének, a Pninnek (1957) a végén egy szereplő annak a történet-

nek elmondásába fog bele, amely az első fejezetben már szerepelt, Robbe-Grillet filmje, a L'immortelle (1963) annak az asszonynak mosolygó arcával zárul, akinek halála látszólag tragikus fordulatot hozott a történetbe, Barth novellája, a Menelaiad (1968) pedig tizennégy részből áll, s a második hét az első hétnek változata, fordított sorrendben.

A körkörösség sokszor ismétlésen alapszik. Mint Steve Reich és Philip Glass zenéjében, Coover és Barth novelláiban is az ismétlés teszi lehetlenné a dialektikus előrehaladást. Nem vadonatúj fölfedezésről van itt szó, inkább csak arról, hogy előtérbe kerül a művészi anyagnak olyan szervezőelve, melyet némileg elhanyagoltak a legutóbbi két-három évszázadban. Amint elterjedtté vált, egyre több előzményét fedezték föl, hiszen korábbi mozgalmakhoz hasonlóan a posztmodernizmus is átértelmezi a múltat. Flann O'Brien The Third Policeman című, 1940-ben írott regénye körkörös, végtelen ismétlődéssel telített pokoljárásról szól, Nabokov Zascsita Luzsina (1930) című könyvének hőse úgy érzi, már minden megtörtént vele egyszer, és távolabb is kereshetünk hasonlóságokat, Borges, Gertrude Stein és Raymond Roussel korában, sőt lehet azzal érvelni, hogy Proustnál is a körkörös és ismétlődő szerkezetek a legfontosabbak. A lényeg megint csak nem az, mennyire hatott Nietzsche az örök visszatérés gondolatával az írókra, sokkal érdekesebb azt venni észre, hogy a XX. század vége felé már létezhetnek olyan olvasók, akik nem keresnek célelvű előrehaladást a regényben és hajlamosak korunkbeli szövegek alapján értelmezni korábban írt műveket. A posztmodernizmus olvasási megszokás és időszemlélet kérdése is, noha magától értetődik, hogy bizonyos szerkezeti elvek jelenlétén múlik, van-e létjogosultsága egy szöveg posztmodern olvasásának.

4. Nyitott befejezés

Tekintettel arra, hogy a célelvűség föltűnő módon nyilvánulhat meg valamely mű zárlatában, a teleológiát hatásosan lehet kérdésessé tenni nyitott befejezéssel. Ahogyan a zárlatnak két alaptípusa van, melyek a formális és tematikus jelzővel illethetők (Smith 1968), hasonló megkülönböztetéshez folyamodhatunk az ellen-zárlatok esetében. Az első típusról beszélhetünk például a mondat közepén félbeszakadó szövegeknél — mint John Barth Cím (Title), 1968), Doland Barthelme Mondat (Sentence), 1970) vagy Robert Coover An Encounter (1983) című novellája esetében. Barthelme másik története, a Képek síró apámról (Views of My Father Weeping), 1970) már átmenetet alkot a másik típushoz, hiszen az utolsó szó — "Etc." — nemcsak a formális, de a temati-

kus zárlat lehetetlenségére is emlékezteti az olvasót.

Mielőtt továbblépnénk a nyitott zárlatnak e másik válfajához, célszerű hangsúlyozni a formális zárlat viszonylagos hatását. A töredékes mondat szerkesztés önmagában még korántsem bizonyítja, hogy a mű világából hiányzik a cél képzete. Különösen akkor nem, ha hosszabb szövegről van szó. A Gravity's Rainbow több részlete, így a végső szelet is mondat közepén ér véget, ám e fölszíni töredezettség inkább csak leplezi azt a társadalomellenes üzenetet, amely Enzian megfogalmazásában szerepel, a regény vége felé.

Óvatosan kell bánni az ellen-zárlat fogalmával, hiszen az olvasón is múlik, vajon egy mű utolsó szavai kezdetét avagy végét jelölik egy folyamatnak. A L'année dernière à Marienbad (1961) legalább kétféleképp értelmezhető: mint két szerelmes története, akik megszöknek M (mari/mãitre?) kastélyából, és mint ugyanannak a jelenetnek többszöri ismétlődése — attól függően, mit is tartunk lényegesnek a befejezésben. A kétértelműség éppúgy nyilvánvaló, mint az Egy családregény vége esetében, ahol a befejezés azt is jelezheti, hogy Simon Péter, a Jézus tanítványának nevét viselő hős, a kiválasztottak közé tartozik, s így élete az ősök hagyományának érvényét teljesíti be, de olyan sejtéshez is alapot adhat, mely szerint a zűrzavar világába átlépő főszereplő sorsa a hagyomány elévülését és a teljes bizonytalanság, az eldöntetlenség világának kezdetét jelenti be.

Megkockáztathatjuk a föltevést, hogy az olvasó allegóriaként fogja föl a történetet, valahányszor célelvő előrehaladást tulajdonít neki. Ha ez így van, a példázat az elbeszélő teleológia ősfarmájának tekinthető, s a posztmodern szerzőnek a példázatszerűség ellen kell küzdenie, ha ki akarja zárni az allegorikus értelmezés lehetőségét. Talán nem is kell hangsúlyozni, milyen nehéz elérni ezt a célt. Leginkább akkor sikerülhet, ha a mű a megígért tetőpont, a rejtvény megoldása előtt ér véget — mint a The Crying of Lot 49 (1966) esetében, ahol Pynchon egy aukció elbeszélését a címben is szereplő tétel kikiáltása előtt fejezi be, s így nem kapunk választ a történet által fölvetett kérdésekre.

Nemcsak a nyitott befejezés, a fölcserélhető zárlat is elbizonytalaníthatja az olvasót. A The French Lieutenant's Woman (1969) kettős megoldása nemcsak arra emlékeztet, hogy manapság idegenkedünk a Viktória-korra jellemző regényzárlattól, "a jutalmak, nyugdíjak, férjek, feleségek, csecsemők, milliók, függelékyszerű bekezdések és vidám észrevételek osztogatásától" (James 1963: 52—53), de egyúttal arra is, milyen nagy mértékig függ a cselekmény célelvűsége a közönség paradigmatis elvárásaitól. Fowles regénye mindazonáltal azt is példázza, hogy a posztmodern író olykor beéri a múlt

megszokásainak látványosan egyszerű kifordításával. Sokkal határozottabb eltávolodást figyelhetünk meg a La maison de rendez-vous (1965) lapjain, hiszen Robbe-Grillet elbeszélője tizenhárom változatot közöl ugyanarról a gyilkosságról, vagyis egyértelműbben tér el attól, amit az olvasó egy regénytől várhat; nem tudhatjuk, ki is a gyilkos vagy az áldozat és hogyan is hajtották végre a bűncselekményt.

Valamely befejezés általában akkor nyitott, ha ellentmond az olvasó elképzelésének. A kairos, "a jelentéssel telített, végcélra vonatkoztatott időpont", mely a "múló" vagy "várakozó idővel", a chronosszal képez ellentétet (Kermode 1967: 46), legalábbis részben megegyezés (konvenció) kérdése. Gombrowicz azért is válhatott a posztmodern irodalom elődjévé, mert fölcse-relte a chronos és a kairos megszokott egymásutánját: a Ferdydurke (1937) közepén két előszót találunk, s a könyv azzal zárul, hogy a hős olyan lányt vesz feleségül, akivel nem akart házasságot kötni. A kairos elveszítette megszokott értékét — mint a Zazie dans le métro (1959) esetében, ahol az utolsó szavak a hősnő kielégületlenségét hangsúlyozzák:

"— Akkor tehát jól szórakoztál?

— Úgy, ahogy.

— Láttad a földalattit?

— Nem.

— Hát mit csináltál?

— Megöregedtem."

Sok újabb regény tartozik ehhez a típushoz. Talán meg is kockáztatható az észrevétel, hogy kezdet és vég megfosztatott mélyebb jelentőségétől a posztmodern irodalomban. "Fontos akkor kezdeni, mikor már minden véget ért", mert "az örökkévalóságban a kezdet beteljesedés" — ahogyan Coover írja Begginnings (1983) című önértelmező novellájában.

5. Halmazszerűség és aleatória

A nyitott zárlat ellentétben áll Arisztotelész költészettani elveivel, hiszen a fölütéshez hasonlít. Elképzelhető tehát, hogy a történetmondás cél-elvűsége összefügg az alkotórészek arányával és elrendezésével. A váratlan egymásután gyengíti a célelvűség benyomását, tehát a teleológia érvénye bizonytalanra válik, ha egymással párhuzamos síkok vannak az elbeszélés terében, vagyis különféle sorrendben is lehet olvasni a szöveg egyes részeit. A Pale Fire olvasója választhat: vagy a verses regény után nézi meg a kommentárt, vagy minduntalan megszakítja a költeményt és kikeresi a megfelelő so-

rokhoz kapcsolt lábjegyzetet. Hasonló lehetőségek állnak a Termelési-regény olvasója előtt. A többféle szöveg többféle teleológiát valósíthat meg, és értelmezés kérdése, mi is a viszony közöttük.

Talán ez az a pont, ahol érdemes szóba hozni a posztmodernizmus egyik alapvető ellentmondását. Az irányzat képviselői — Barthtól Robbe-Grillet-ig és Coover-tól Esterházyig — egyszerre tagadják és állítják a teleológia érvényét. Egyfelől önmagukért értékelik a különféle írásmódokat — Barth Lost in the Funhouse (Fiction for Print, Tape, Live Voice, 1968) vagy Coover Pricksongs and Descants (Fictions, 1969) című kötete végül is éppúgy erősen különböző hangvételű szövegek gyűjteménye, mint Gilbert Sorrentino ez idáig leghosszabb munkája, a Mulligan Stew (1979), Georges Perec "Romans" alcímet viselő hétszáz lapos könyve, a La vie mode d'emploi (1978) vagy akár a Bevezetés a szépirodalomba —, másrészt viszont nem tudnak vagy nem akarnak szabadulni a befejezett forma bűvöletétől. Műveik olvasója könnyen arra a következtetésre juthat, hogy a forma elválaszthatatlan a célelvűség eszményétől. A posztmodern író nyitottnak, szövegközöttinek szeretné látni a művét, azzal a hátsó gondolattal, hogy érvényét veszítette a művész és nem-művész közötti romantikus megkülönböztetés, mint ahogyan a művészet és az élet, fiction és nonfiction, regény és önéletrajz szembeállítás is idejét múlta — gondoljunk csak olyan egymástól erősen különböző írók újabb prózájára, mint Beckett, Thomas Bernhard, Raymond Federman, vagy nálunk Mészöly, Nádas és Esterházy. A legtermékenyebb posztmodern írók némely műve mintha azt sejtetné, hogy a szerzőt többé-kevésbé hidegen hagyja a kérdés, miért is ír, mennyire értékes másoknak az, amit létrehoz, és vajon halad-e, "fejlődik-e" valamilyen irányban. Fölvetődik annak a lehetősége, hogy a művészet azonos szinten van az étellel, nem szándék eredménye. Magyarán, a posztmodern alkotó hajlamos megkérdőjelezni a művészi teremtés célelvű szemléletét.

Másfelől viszont az is igaz, hogy a posztmodern író a saját képére szeretné formálni a múltat, a maga szempontjai szerint válogat az örökségből, tehát vonzódik az értékítéletekhez, amelyek pedig — Cage szerint — "tönkreteszik (...) a kíváncsiságot és a fogékonyságot" (Kostelanetz 1970: 27). Azért hivatkozom erre az amerikai művészre, mert az ő tevékenysége alighanem döntő szerepet játszott a posztmodern kultúra kialakulásában. Cage halmazszerű szerkezetet tulajdonít a műnek s ez az eszmény szolgált kiindulópontul jó néhány posztmodern írónak, aki egymással felelő megnyilatkozásokat kapcsol össze, egymást cáfoló szövegek között idéz elő feszültségeket. Cage nyitott formaeszménye az alárendelést éppúgy kizárja, mint a teleológiát: "A részek nem önmagukban, zártágukban érdekelnek, csakis az összes többi

dologgal — akár műalkotásokkal is — kölcsönhatásban levő, kitárulkozó voltukban. Minden egyes dolog rendkívül fontos, egyik sem fontosabb a másikinál" (Kostelanetz 1970: 115).

Az ilyen művészi magatartás, az örökkévaló jelen összetettségének az igézete bajosan egyeztethető össze a posztmodern hagyományépítésnek azzal a módjával, melyet többek között Barth, Sukenick vagy akár Richard Kostelanetz is képvisel, s mely a fejlődésről a XVIII—XIX. században uralkodó felfogásnak a leszármazottja. A nyitott mű eszménye, mely erősen érezhető a posztmodern művek önéletrajzi vagy öntükröző jellegében, ellentmond annak, hogy a posztmodern művész az általa választott hagyományt igyekszik folytatni, és gyakran egyáltalán nem érzéketlen az anyag fölötti teljes uralom, a finom megmunkálás, a mesterségbeli tudás, sőt a jól megformáltság, a nemesen cizellált díszítés követelménye iránt. Míg az előbbi célkitűzés nem ismer visszavonulást a közígyények elől, az utóbbi hajlam kifejezetten kisebbségi művészetszemléletre vall: a posztmodern író gyakran a hozzáértők szűk körének dolgozik, vagyis alkotáskor azokat tartja szem előtt, akik ismerik idézeteinek forrását és képesek a sorok között olvasni.

Amikor a halmazszerű elrendezést a posztmodern írásmód egyik jellegzetességének nevezzük, megint csak hivatkozni lehet előzményekre, a Manhattan Transfer, az USA-trilógia, sőt akár az Ulysses ösztönzésére. A különbség ezúttal sem több fokozatnyinál: a posztmodern írók ontológiai értelemben összeférhetetlen lehetséges világokat kapcsolnak össze, azzal a szándékkal, hogy az olvasót tegyék felelőssé a részek közötti összefüggés megteremtéséért. A kisajátítást megnehezíti, hogy a hermeneutikai kód — a célelvűség egyik alapföltétele — meglehetősen a háttérbe szorul. A történetmondó eljárások inkább állapotok kifejezésére, mintsem kérdések megválaszolására irányulnak. Ritka a bűnügyi történetre jellemző feszültség, az író kevéssé számol azzal, hogy az olvasó előtt egy ideig rejtve marad a történésnek valamelyik mozzanata. Majdnem közhely, hogy a posztmodern próza gyakran állóképszerű, mint ahogyan a lélektani indoklás is ritkán játszik fontos szerepet benne. A legtöbb posztmodern regény az általánosításokra hajlamos megfigyelő szerepkörét sem ismeri, mely a korábbi irodalomban a célelvűség egyik fő előidézője volt. Az eseményeket kívülről értelmező történetmondó hiánya okozza, hogy ilyen regényekre valóban illik a megállapítás, mely szerint "a Szerző és az Isten, a regény és a világ között vont párhuzam többé már nem használható" (Barth 1969: 125).

A halmazszerűség azt is jelentheti, hogy a szövegben — az epika szokásos formáival ellentétben — a térbeliség fontosabbá válik az időbeliséghez

képest. Ebből a szempontból három szerkezeti típust különböztethetünk meg. Az elsőhöz olyan szövegek sorolhatók, melyekből a bekezdéses, sőt a mondat-szerű tagolás is hiányzik, vagyis a szöveg végtelen folyam benyomását kelti, nincs valódi fölütés és zárlat, szemlátomást hiányoznak a várakozást keltő feszültségek és azok föloldása, a folytonosság és az okozati összefüggések, s így nem is lehet végkifejlete a cselekménynek, sőt talán még a szövegnek sem igazi lezárása. "A beszéd 'útirányát' (...) nem az időrend (az előbb és utóbb), nem is az elbeszélő logika (az egyik esemény a másikat vonja maga után) szabja meg; csakis csillagképszerűen szétszórt alakzatról lehet beszélni" (Barthes 1979: 40). Ez a jellemzés különösen európai művekre illik — Sollers Paradis (1981) című regényétől a Függőig.

A második típust azok a már említett alkotások képviselik, amelyek különböző írásmódok gyűjteményét kínálják. Előzményüket az enciklopédikus i-gényben kereshetjük, mely időről időre jelentkezett az irodalom történetében. A posztmodernizmus ide sorolható teljesítményei a műfajkeverő enciklopédikus törekvés eddigi betetőzéseiként is értelmezhetők.

Látszólag kevésbé hagyományos a harmadik típus, az aleatorikus elrende-zésű szöveg, de valójában itt sem hanyagolható el a múlt örökségének ösztön-ző ereje. Ha példaként elővesszük Raymond Federman Take It or Leave It (1976) című, lapszámozás nélküli önéletrajzi regényét — melynek hőse a szerzőhöz hasonlóan Franciaországban született, fiatal korában megszökött egy koncent-rációs táborba irányított vonatról, később pedig amerikai állampolgár lett —, egészen nyilvánvaló, hogy a posztmodern író a pikareszk történet szerke-zetét veszi mintának, amikor egyes epizódok fölcserélhetőségét állítja. Még a The Unfortunates (1969) című regényben is erősen korlátozott az aleatória, pedig Bryan Stanley Johnsonnak ez a "dobozregénye" a típus legeredetibb meg-valósulásai közé tartozik. Az elbeszélőt egy városba küldik, hogy labdarúgó-mérkőzést közvetítsen. Eszébe jut, hogy itt tanult egykor az a barátja, ki nagyszerű tudósnak indult, ám a rákbetegség nagyon hamar véget vetett az é-letének. A szöveg huszonhét részből áll, melyek ideiglenesen papírszalaggal vannak átkötve. Az emlékezet nem követi a megtörténtek "valódi" időrendjét; ez indokolja, hogy a legtöbb részt bármely sorrendben olvashatjuk. Akad a-zonban két kivétel: a szerző előírja, melyik részt olvassuk legelőször, il-letve utoljára, s ebből arra lehet következtetni, hogy még ez a nagyon ere-deti író sem tudta elfogadni a korlátlan aleatória eszményét, pedig ő szinte teljesen félretette a történet bonyolításának megszokott formáit, azzal ér-velvén, hogy "az embernek saját érdekében úgy kell cselekednie, MINTHA csak

zűrzavar léteznék — hiszen kevesebb sérülés és csalódás éri az embert, ha semmit nem VÁR a zűrzavartól" (Johnson 1970).

A körkörösséghez és a nyitott zárlathoz hasonlóan, a dobozregényt is fokozatos változások eredményeként kell fölfognunk. A távolabbi előzményt a vágás ősrégi elvében, a közvetlen minták egyikét pedig Anais Nin Collages (1964) című regényében kereshetjük, mely afféle átmenet a töredezettség régebbi formái s a posztmodern "assemblage" között. A számozatlan részek ezúttal is különböző sorrendben olvashatók. A befogadót végül is nem lehet arra kényszeríteni, hogy valamely szöveg egyes szakaszait abban az egymásutánban olvassa végig, ahogyan a kinyomtatott könyvben követik egymást. A jelen ismét átértelmezi a múltat, s a posztmodern mű változtathat az olvasó megszokásain.

6. Tagadólágos célelvűség és az elbeszélő szerkezetek megszakítottsága

Magától értetődik, hogy a körkörösségen, a nyitott befejezésen és az aleatorikus elrendezésen kívül más lehetőségek is vannak az elbeszélő célelvűség gyengítésére. Csak egy-két példára hivatkoznék.

Elsőként az ironikus művek hamis célelvűségét említhetem. Ez a típus olyannyira nyilvánvalóan összefügg az ellenzárlat fogalmával, hogy a különbség talán csak abból adódhat, hogy az ironikus történetmondó már a kezdet kezdetén jelzi: az általa fölkelített várakozást nem fogja kielégíteni. Musil fő művét tarthatjuk a legfontosabb előzménynek ebben a vonatkozásban, hiszen A tulajdonságok nélküli ember első része Ulrich apjának a levelével zárul, aki a bécsieknek azt az elhatározását közli, hogy a teljes 1918-ik évet a "Friedenskaiser" jubileumának szenteljék. Az olvasó természetesen tisztában van e döntés hiábavalóságával, így Ferenc József jubileumát a céltalanság jelképének fogja tartani. Hasonlóan tagadólágos a cél Hrabal Zajos magány című, kötetben először 1981-ben kiadott novellájában, ahol a hősnek az a főadata, hogy zúzdába küldje az általa becsült könyveket, vagy Hajnóczy kisregényében, A parancsban (1981), ahol is a katona főszereplő olyan utasításra vár, mely sosem érkezik meg. Szándékosan említettem közép-európai példákat, mert úgy hiszem, a tagadólágos célelvűség különösen jellemző e térség irodalmára. Önként adódik a történeti magyarázat: a XX. században a volt Habsburg Birodalom területén több megszakítottság volt jellemző a politikai életre, mint Európa többi részén vagy Észak-Amerikában, és a hirtelen változások némelyekben a beteljesületlenség érzetét kelthették. Grendel Lajos első regénye, az Éleslövészet (1981) is ilyesféle történetszemléletet képvisel:

egyfelől mozdulatlan állapotok és hirtelen, heves, szervetlen törések egymásutánjának, másrészt örökösen ismétlődőnek láttatja a történelmet. A szerepek és az alaphelyzet, "a szenvedés, az öldöklés, a feljelentgetések és üldözések unalomig ismert színjátékai" minduntalan visszatérnek, "legfőljebb a templomok égnek másutt" (Grendel 1981: 55).

A tagadólagos célelvűség mellett a jellem széttöredezettsége s a nézőpont következetlen használata is gyakori a posztmodern regényekben. A kettő szorosan összefügg egymással, ellenhatást jelezve a Henry James és mások által a századfordulón képviselt tárgyias történetmondás eszményéhez képest. Az előzményeket mindazonáltal ebben az esetben sem lehet figyelmen kívül hagyni. A hasonmás-szerkezet a német romantikának, sőt már a Jakab-kori angol drámának is kedvelt eljárása volt, az elbeszélő hang (voix) és a nézőpont (focalisation) összetettsége Emily Brontë regényében is elhomályosította a cél képzetét, a XX. század első felében pedig számos regénynél megfigyelhető, hogy a hős kérdéses azonossága azt a benyomást kelti, mintha a jelen a múltat ismételné meg — olyan különböző példákat idézhetnénk, mint az Absalom, Absalom!, a Mester és Margarita vagy akár Krúdy Napraforgója.

A posztmodern íróról megint csak azt mondhatjuk, hogy továbbhaladt az elődök által megkezdett úton. Hawkes regényének, a Virginie-nek tizenegy éves főszereplője két életet él. 1740-ben szobalány, 1945-ben egy bérkocsi vezetőjének a húga. A naplóformában elmondott történet hol a XVIII., hol a XX. században játszódik, s a váltakozó részek egymás tükörképei: mindkétszer arról van szó, hogy egy férfi megszervezi, miként is vezessenek be egy fiatal lányt a szerelem művészetébe. Érdekes a viszony Queneau kései, Les fleurs bleues (1965) című regényének két hőse, le duc d'Auge és Cidrolin között. A múlt ezúttal a jelennel váltakozik. A gróf előbb 1264-ben, majd 1439-ben, 1614-ben és 1789-ben él, míg végül, 1964-ben találkozik Cidrolinnal. A záró jelenetig minden fejezet úgy ér véget, hogy a hős elalszik, de a zárlat lehetetlenné teszi, hogy eldöntsük: a gróf álmódott-e Cidrolinról avagy fordítva. Mint a La maison de rendez-vous vagy Robbe-Grillet legutóbbi filmje, a La belle captive (1983) esetében, ezúttal is nyilvánvalóvá válik, hogy a jellemnek önmagával való azonossága szorosan összefügg az idő teleologikus elrendezésével. Az idő, tér, beszédhelyzet, nézőpont és jellem széttöredezettsége azt a benyomást kelti, hogy sehová sem vezet a történet. Borges, Queneau, Beckett, Robbe-Grillet, Claude Ollier és Robert Pinget regényeiben, éppúgy megfigyelhető a folytonosságnak ez a hiánya, mint az amerikai posztmodern prózában, de ebben az esetben sem feledhetjük, hogy mindezek az eljárások hosszú hagyományra tekinthetnek vissza.

Végkövetkeztetésem igen egyszerűen összegezhető. Ha nemzetközi összefüggésben szemléljük a posztmodern szépprózát, nagyon is viszonylagosnak kell tartanunk az újszerűségét. Talán abban jelölhető meg az irányzat fő jellemzője, hogy a korábbiakhoz képest jobban háttérbe szorítja az elbeszélés teleológiáját. Ennek két történeti oka lehet: egyrészt a személyiség és a lélek, az emberi indítékok és az okozatiság átértelmezésére lehet hivatkozni, másfelől a fejlődés elvének megkérdőjelezésére, melyet föltehetően Nietzsche indított el. A posztmodernizmus elméletírói olykor a Der Wille zur Machtra hivatkoznak, mert ebben a munkában látják saját történelemellenes szemléletük korai kifejtését.

A világtörténelem leplezett teodicea, s a vallásos értelemben vett hitetlenség a fejlődésbe vetett hit föladását is maga után vonhatja. Kérdés azonban, elképzelhető-e emberi tevékenység valamilyen cél képzeete nélkül. Röviden így jellemezhetjük azt a dilemmát, mely rányomja bélyegét a posztmodern író tevékenységére, és egyúttal kétértelműséggel ruhazza föl magatartását a múlttal szemben, vagyis érthetővé teszi, hogy minden szándéka ellenére sem képes elszakadni elődeinek örökségétől.

IRODALOM

- Anderson, Perry, 1985. Capitalism, Modernism and Postmodernism. New Left Review 152: 60—73.
- Barth, John, 1969. Lost in the Funhouse. New York: Bantam Books.
- Barthelme, Doland, 1970. City Life. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Barthes, Roland, 1979. Sollers écrivain. Paris: Seuil.
- Baudelaire, Charles, 1971. Écrits sur l'art. Paris: Le livre de poche.
- Burroughs, William S., 1982. Naked Lunch. New York: Grove.
- Caramello, Charles, 1983. Silverless Mirrors. Book, Self and Postmodern American Fiction. Tallahassee: University Presses of Florida.
- Coover, Robert, 1983. In Bed One Night and Other Brief Encounters. Providence: Burning Deck.
- Eagleton, Terry, 1985. Capitalism, Modernism and Postmodernism. New Left Review 144: 96—113.
- Federman, Raymond, 1981. Surfiction. Fiction Now... and Tomorrow. Chicago: Swallow.
- Federman, Raymond, 1984. Fiction in America Today or The Unreality of Reality. Indian Journal of American Studies 14: 5—16.
- Fiedler, Leslie A, 1984. Cross the Border — Close the Gap. In: Pütz and Freese 1984: 151—166.

- Foster, Hal, 1985. *Postmodern Culture*. London and Sydney: Pluto.
- Craff, Gerald, 1984. *Babbitt at the Abyss: the Social Context of Postmodern Fiction*. In: Pütz and Freese 1984: 58—81.
- Grendel Lajos, 1981. *Éleslövészlet. Nem(zetiségi) antiregény*. Bratislava: Madách.
- Harshaw (Hrusovski), Benjamin, 1984. *Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework*. *Poetics Today* 5: 227—251.
- Hutcheon, Linda, 1985. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York and London: Methuen.
- James, Henry, 1963. *Selected Literary Criticism*. London: Heinemann.
- Jameson, Fredric, 1984. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. *New Left Review* 146: 53—92.
- Jameson, Fredric, 1985. In: Foster 1985: 111—125.
- Johnson, B. S., 1970. *Kiadatlan levél a szerzőhöz* (1970. február 2.).
- Kermode, Frank, 1967. *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. New York: Oxford.
- Kostelanetz, Richard, 1970: *John Cage*. New York—Washington: Praeger.
- Macpherson, C. B., 1962. *The Political Theory of Possessive Individualism*. Oxford: Oxford University Press.
- Nietzsche, Friedrich, 1980. *Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte*. Stuttgart: Alfred Kröner.
- Pütz, Manfred and Freese, Peter, 1984. *Postmodernism in American Literature*. Darmstadt: Thesen.
- Ricardou, Jean—Van Rossum-Guyon, Françoise, 1972. *Nouveau roman: hier, aujourd'hui*. Paris: Union générale d'Éditions.
- Sukenick, Ronald, 1981. *The New Tradition in Fiction*. In: Federman 1981: 34—45.
- Smith, Barbara Herrnstein, 1968. *Poetic Closure. A Study of How Poems End*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Wilde, Alan, 1981. *Horizons of Assent. Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*. Baltimore and London: John Hopkins.

KODOLÁNYI GYULA

A POSZTMODERNIZMUS KÖLTÉSZETE AMERIKÁBAN

A posztmodernizmusról írván, nem tudom magamat a tudományos írásművekben szokásos személytelen hangnemre szorítani. Olyan költőkről szólok ebben az esszében, akiket több mint tizenöt éve szinte folytonos belső dialógusban olvasok, akikkel együtt történik ma is a saját írásom, a saját gondolkodásom — még amikor egészen másról, egészen másképp, tehát egészen más folyamatban írok is, mint ők.

Elválaszt tőlük a nemzeti hagyomány, a nemzeti és társadalmi helyzet, s nemegyszer még a költői ízlés is. Mindenekelőtt az anyanyelv. Mégis, e költők olyan gondolatokat, olyan költői lehetőségeket hoztak létre, amelyek érvényes költői stratégiákkal ajándékoztak meg bennünket, amelyek termékenyen hajthattak ki — úgy érzem — e merőben más talajon és klímában is. Talán az olvasónak is lesz előnye abból, hogy ezeket a gondolatokat én ennyire belülről, működésük közben ismertem meg, s ez kárpótolhatja azért, ha elemzésem e közelség miatt nem lesz elég távlatos, plasztikus.

Egyébiránt is, a jelenről lesz szó. Az amerikai posztmodernizmus első nemzedékéből mindenki él és dolgozik, az egyetlen s talán legnagyobb Charles Olson kivételével. Ő született a legrégebben közülük, 1910-ben, tulajdon apám nemzedékében. Két barátom a második nemzedékből, Michael Palmer és Lyn Hejinian, viszont éppen egyidős velem, 1942-esek. Ha elsorolom ennek a költészetnek a nagy dátumait, a mi múltunk és jelenünk fordulói bukkannak fel. 1956-ban jelent meg Ginsberg nagy könyve, az Üvöltés.¹ 1956-ban zárt be a posztmodernizmus művészeti iskolája, a Black Mountain College. 1960-ban jelent meg Duncan első fontos verskötete, a The Opening of the Field (A tér megnyitása),² és Donald Allen antológiája, a New American Poetry (Új ameri-

¹Howl and Other Poems. Introduction by William Carlos Williams. City Lights Books, San Francisco, 1956.

²The Opening of the Field. Grove Press, New York. Újabb kiadások: Jonathan Cape, London, 1969 és New Directions, New York, 1970.

Sajtózártánk után, 1988. február 2-án elhunyt Robert Duncan.

kai költészet),³ amely a Grove Press — az ellenkultúra első kiadója — segítségével felröpítette ezt a posztmodern költészetet, és amelynek nehéz sikere, egész megkésett áttörése az irodalmi élet intézményeinek konok ellenállásával szemben, összefügg a hatvanas évek nagy szellemi felnyílásával Amerikában és az egész világon, a hidegháború burkaiból való kitörés mámorával, a polgárjogi mozgalmakkal és a vietnami háború elleni mozgalommal, a hippikultúrával és az ellenkultúra egész szövevényével, a környezetvédő mozgalommal. A hatvanas évek e fejleményei nagy változást hoztak a művészet helyzetében, s ennek maradt tartós hatása mindmáig, még akkor is, ha a hetvenes évek konzervatív reakciója annyi mindent visszahozott a régi Amerika józan kulturális provincializmusából.

Sorolhatnánk tovább a dátumokat, egészen a jelenig, 1986-ig, az egyre sűrűbb eseményeket. Három kiragadott esemény az ideiek közül: megjelentek Duncan válogatott esszéi,⁴ Ginsberg pedig muzsikusként lép fel a budapesti Petőfi Csarnokban, és John Cage részt vesz a szombathelyi Bartók Szemináriumon. S egy személyes dátum: 1973, amikor Duncannel, Creeleyvel és Levertovval találkoztam. Duncan akkor ötvennégy éves volt, és Amerika legnagyobb élő költője egy háromnegyed év óta, amióta Ezra Pound meghalt. De ezt akkor kevesen tudták róla, és még kevesebben ismerték el. Duncan most hatvanhét éves, súlyos beteg, és továbbra is Amerika legnagyobb élő költője. Annyi változott csak, hogy ezt valamivel többen tudják és ismerik el, mint tizenhárom évvel ezelőtt. De nem sokkal.

Ez a költészet tehát nehezen tudta elfogadtatni magát, még akkor is, ha egyik szárnya, a beat-csoport húsz évvel ezelőtt sokat szerepelt az újságokban. Ismertetésünk inkább elsődleges szövegekre fog támaszkodni, mint a kritika és az irodalomtörténet munkáira, mert ennek a költészetnek beleérző tolmácsolása, tudományos feldolgozása csak a hetvenes évek elején indult meg.

Háromféle posztmodernség

Tárgyalásunkat választással és kizárásokkal kell kezdenünk — és meg kell vallanunk, emiatt semmi okot nem látunk a mentegetőzésre. A posztmodern minőséget az amerikai költészetben nem egyetlen, belső kohézióval összetar-

³The New American Poetry, 1945—1960. Edited by Donald Allen, Grove Press, New York, 1960.

⁴Fictive Certainties, Essays by Robert Duncan. New Directions, New York, 1986.

tott alakulatra használja a kritika nyelve. Egyesek, mint James Breslin,⁵ Karl Malkoff,⁶ s a legszínvonalasabban Charles Altieri,⁷ az egész 1940 óta húzódó korszakot illetik vele, és Robert Lowellt éppúgy ennek ernyője alá igyekeznek vonni, mint Robert Duncant vagy Allen Ginsberget.⁸ Ezt a megoldást kétségtelenül indokolja az, hogy a kor kihívásait hasonlóan fogja fel, hasonlóan érzi a legkiválóbb művészek és gondolkodók tudata. A válaszok azonban merőben különböznek — semmi kétség, hogy Charles Olson és John Berryman szögesen ellenkező választ adnak az ént érő kihívásra, s ezt semmiféle "escape from the self" — menekülés az éntől — címszó jegyében sem lehet egybeboronálni. Ugyanide jutunk, bármelyik nagy kihívás képzeletbeli tengelyén keressük a korszakot meghatározó egyéniségek helyét. Denise Levertov és Sylvia Plath verseiben közös vonás a megjelenített világ érzéki jelenvalósága — de ez a jelenvalóság végletesen különböző belső világokba ágyazódik be. Robert Creeley költészetében a beszélő hangja teremt világot, csakúgy, mint az Anne Sextonéban — de a két poétika mögött két elütő filozófiai és morális kiindulás rejlik, s ebből két elütő kisugárzás lesz, melynek minősége első pillanatra sem téveszthető el.

Ez az irodalomtörténeti madártávlat tehát a jellegtelenségig mossza el a sajátságokat, hogy bizonyíthassa egy filozófiai előfeltevés vagy történeti kategória érvényességét. Ebben a távlatban posztmodernizmus nincs is: kioltja önmagát.

Választást képvisel viszont a kritikának az a vonulata, amit Jerome Mazzaro nevével fémjelezhetünk.⁹ 1980-ban megjelent könyvének ezt a címet adta: Postmodern American Poetry. Majd a cím furcsaságát mentendő, mindjárt az előszó első mondatában¹⁰ sietett kijelenteni, hogy nem mozgalmat ért a címen,

⁵James Breslin: *From Modern to Contemporary. American Poetry, 1945—1965*. University of Chicago Press, Chicago&London, 1984.

⁶Karl Malkoff: *Escape from the Self. A Study in Contemporary American Poetry and Poetics*. Columbia University Press, New York, 1977.

⁷Charles Altieri: "From Symbolist Thought to Immanence: The Ground of Postmodern American Poetics". *Boundary 2*, Vol. I., No. 1., Binghamton, N. Y., 1973, 605—637.

⁸A háborúban fellépő költőnemzedék verseit és portréit ld.: Szavak a szélbe: Mai amerikai költők (A háborús nemzedék). Válogatta, az Utószót írta és a kötet költőit bemutatja Kodolányi Gyula. Modern Könyvtár, Európa Kiadó, Budapest, 1980.

⁹Jerome Mazzaro: *Postmodern American Poetry*. University of Illinois Press, Urbana, Chicago & London, 1979.

¹⁰Mazzaro, VII.

csupán hét olyan költőt, akik Auden költészetének jegyeit viselik magukon s viszik tovább. A költők: Randall Jarrell, Theodore Roethke, David Ignatow, John Berryman, Sylvia Plath, Elizabeth Bishop — s a hetedik, akinek nem szentel külön fejezetet, de mégis szinte minden lapján jelen van, Robert Lowell. Más szóval, az amerikai költészetnek az az ünnepeelt vonulata szerepel a könyvben, melyet vallomások iskolája néven taglaltak agyon az előző tíz évben, azzal a módosítással, hogy a konstelláció egyik csillaga, Anne Sexton helyére David Ignatow került. Az új névadási műveletet könnyen hihetnénk reklámfogásnak, sőt rosszhiszemű kisajátításnak, hiszen igyekszik kihúzni a szönyeget egy másik költőkonstelláció alól, amelyik a posztmodern nevet nem kritikusaiktól kapta, hanem posztmodernnek érezte magát kezdettől fogva. Mazzaro azonban jártas a genealógiában, s a jelzőt Randall Jarrell egyik 1946-os cikkétől eredezteti, ahol is az Robert Lowell második verskötetének költői minőségét jellemzi. S hozzáteszi: Charles Olson csak az ötvenes évek elején említi először a posztmodern jelzőt a maga eszmeiségére.¹¹

E kétségtelen genealógiai győzelme ellenére, erősen kétséges, hogy Mazzaro restaurációs kísérlete teljes sikerrel fog járni hosszú távon; még akkor is, ha az amerikai kritika uralkodó intézményei valóban szinte mind mögötte állnak. A posztmodern szó kétféle választ rejt magában arra a kihívásra, amit a modernizmus nagy első hullámának monumentumai, eszméi, magatartásmintái szegeztek neki minden költőnek, aki a második világháború éveiben kezdett írni. Az első választás az elfogadásé, a folytatásé, a továbbvitelé. Ezt adta az a költői konstelláció, melynek első nemzedéke három, egymással kapcsolatban dolgozó, de mégis sajátos arculatot létrehozó csoportot teremtett 1955-re: a Black Mountain-i költők, a San Francisco-iak és a festészeti analógiát büszkén valló New York-i Iskola. Ők azok, és a munkájukat folytató második nemzedék, akiknek poétikájával, világszemléletével és magatartásával foglalkozni szeretnénk tanulmányunkban.

A másik lehetséges válasz az elutasításé: a modernizmus a múlté, folytathatatlan, éljen a hagyomány. A válasz a költészetben: történetileg és formailag rendkívül képzett, historicista eklektika, amely mégis csak eklektika s nem modern barokk, aminek első könyveivel indult. Nehéz ellenállni a kísértésnek, hogy ne említsük meg a náluk sokkal frissebb keletű Venturi-építészet analógiáját, amelyik az önparódiáig viszi az ívek és az ornamentika szabad társítását a múlt teljes építészeti kelléktárából. A vers közege, a

¹¹Mazzaro VIII.

nyelv sokkal inkább ellenáll a jó mesterek kezén az ilyen "szabad" döntéseknek, mint az acél, a beton és az üveg (s a műanyag) — de a Lowell, Wilbur, Berryman, Roethke és Jarrell teremtette posztmodern eklektika tíz év utáni általános kifáradása azt látszik bizonyítani, hogy elegáns verseik nem voltak életképesek a második világháború utáni Amerika szellemi tájképében; az a személyes csődtudat, amely e csoport szinte minden költőjét hatalmába kerítette a hatvanas évek második felében, nem egyszerűen rossz értelmiségi közérzet, hanem a helytelen választásból következő művészi kudarc csapódik le benne. Hiszen a művész tétje óriási, egész személyiségével vesz részt, egész létével a hivatás vállalkozásában, és jól tudjuk, ezen a téren nincs igaza József Attilának, amikor azt mondja, hogy akit anya szült, az mind csalódik végül. Félelmetesebb ennél a művész számára az a tény, hogy egy rossz döntésén mennyi minden elbukhat...

Amikor az eklekticizmus kudarcát követően a vallomásosságba csap át ez a lowelli posztmodernség, és pár évig az "önfeltárás", az "önleleplezés" csálóka tűzijátékában égeti fel maradék pszichikai energiáját, a katasztrófa a formák vereségként megélt felbomlásában veti előre árnyékát. Anne Sexton szabadverse szétfolyik, Lowellé pedig a szonett külső burkát a sorok számában még megtartva, belül robban szét. Amint a "barokk" formát leveti a vers, kiderül, hogy ezeknek a költőknek elsorvadt a formaérzékük a gyámság éveivel. Konokul és keserűen klasszicisták maradnak, ezért szabadverseikben nem tudnak belső formát teremteni, noha Lowell az Élettanulmányokban (Life Studies)¹² megpróbálja Williams "változó verslábát" továbbfejleszteni. Identitászavarukban tehát széttörik a formákat, s nem átrendezik és kitágítják őket, mint Pound, Williams vagy Stevens, nem nyúlnak vissza az archaikus formákhoz, mint Whitman.

Ez az eltanácstalanodott, mert megalapozatlan, ízlés- és gondolkodáseklektika önmagában is arra készítetne bennünket, hogy mi a másik, meggyőződésünk szerint valódi, posztmodernizmusnak szenteljük inkább figyelmünket. A neoklasszikus, eklektikus lowelli modernség a tehetség nagy felvillanásait hagyta az utókorra — szinte hihetetlen, de talán nem véletlen, hogy csupahalottról van szó. Lowell, Berryman, Plath néhány nagy versét, de semmilyen érvényes választ, semmilyen folytatható tanulságot a hetvenes-nyolcvanas évek költőjének és olvasójának. És különösen: egyetlen esztétikai, etikai vagy ontológiai értékű felismerést sem, egyetlen történelemfilozófiai szik-

¹²Life Studies. Farrar & Strauss, New York; Faber & Faber, London, 1959.

rát sem végzetes változásokkal terhes két-három évtizedükből, ami megdobogtatná a szívet, ami itt figyelmünkre volna érdemes.

Eliot, az Új Kritika és a posztmodernnek ellenzékiisége

A posztmodern kihívásra adott bináris válasz mögött nemcsak két ellentétes szellemi stratégia áll, hanem egy korábbi bináris válasz két hagyománya is. Ez a két hagyomány a kétféle angol-amerikai modernizmusé, melyek kulcsalakja a kétarcú Eliot. Aki a nagy költőt bámulja és szereti a Pusztaság és a Prufrock Eliotjában, és csak ezt a kategóriák közé szoríthatatlan, burjánzó és robbanékony nagyságot ismeri, nehezen tudja elképzelni azt a merőben más arcot, amelyik Eliot esszéiben — szinte kizárólag irodalmi esszéiben — feldereng. Mesterművek ezek is — de a szenvtelenség és a személytelenség mesterművei, amelyeknek jellegzetes jegye a kánonteremtő látszat-tárgyilagosság, az ügyvédi óvatosságba burkolt kinyilatkoztatások, felmagasztosulások és lecsepülések ízlés és gondolkodás kérdéseiben, s persze zseniális reflexiók is az alkotás folyamatának bonyolult titkairól. Mindenestül, egy nagy művész reflexiói, akinek ítélőképessége félreismerte a saját intuitív tehetségét, ha éppen nem állt folytonos harcban elnyomhatatlan tűzével.

Ez a másik Eliot, a londoni Faber kiadó szerkesztőségében székelő irodalmi vezér, az angolszász irodalom belső berkeiben teljesen elhomályosította a költő arcát. Menteni ezt nemigen lehet — a művészet világában mindig gyanús és rossz ízű, amikor valaki elvállalja ezt a szerepet, tegye azt Eliot vagy Breton, Babits Mihály vagy Kassák Lajos. A művész maga talán nem törne hatalomra, de hatalmi helyzetbe sodorják őt azok, akiknek belső bizonytalanságuk az ízlés, a gondolkodás diktatúráját áhítja, s akik csálhatatlan ösztönnel szimatolják ki azt a művészt, akinek esztétikája katekizmussá redukálható, és hiúsága nem tüsszög a tömjénfüsttől. Zászlót bontanak felette, és párttá szerveződnek mögötte. És különösen akkor veszélyes ez, ha az establishment intézményei állnak az irodalmi vezér mögé — az ellenpápák, a hivatal nélküliek, ártalmatlanabbak és rokonszenvesebbek.

Eliotnak erről a visszás szerepéről többször esik szó a harmincas évek elejétől Williams, a teljes ismeretlenségben senyedő nagy modernista esszéiben, valamint a Pound—Williams levelezésben. 1973-ban a Yale archívumában olvastam azokat a mindmáig kiadatlan (és idézhetetlen) Pound-leveleket, melyekben Pound egyebek közt Eliot tiszteletes úrnak nevezi egykori felemás harcostársát. Eliot kanonizálta és kisajátította Pound művének azt a rétegét — elsősorban a korai esszéket és Hugh Selwyn Mauberley című vers-

ciklusát —, amely összeegyeztethető volt az ő klasszicista irányba hajló törekvéseivel. S ha harcolt is barátja szidalmazói ellen, nem emelte a fénybe sem a Cantók Poundját, sem az irodalomszervező Poundot, sem a mediterrán fény és a távol-keleti sztoa "pogány" költőjét.

Természetesen fontosabb a kritikusok, a tudósok szerepe itt, mint Eliot személyes felelőssége, aki talán fel sem tudta mérni esszéinek elképesztő hatását. A szerepre, mint mindig, a helyzet kínálta az alkalmat. Mint másutt említettem, Eliot poétikája tökéletes frigyre tudott lépni a bimbózó Új Kritika prestrukturálta szellemével, amelyik olyan gondolati rendszerben bontakozhatott csak ki hatékonyan, amelyik kevés központi fogalomból épül fel. Az üdvöztető elemzési módszert kereső Új Kritika ezt az üdvöztető költői módszert kereső Eliot esszéiben találta meg — az "objektív korrelatív", az "ironia", a "többértelműség", a "hagyomány" eszméiben. Természetesen hangsúlyoznunk se kell, hiszen jól tudjuk, hogy mindkettő igen magas színvonalon történt.

Fontos tényező az is, hogy szemben azokkal az európai társadalmakkal, ahol az ízlés divatjai egy tág látókörű, sokszínű, mozgékony s a szélesebb olvasóközönsséggel számtalan idegpályával összefonódott értelmiség rugalmas és nyitott közegében alakulnak ki, Amerikában sosem volt a költészetnek sem ilyen szellemi patrónusa, sem műértő nagyközönsége. A kettő szerepét egybeolvasztva, éppen a húszas években alakult ki a maga sokkal kezdetlegesebb, konzervatívabb, és szakmai érdekszövetségekkel összefűzött módján az egyetemi irodalomtanárok — kritikusok, irodalomtörténészek — ízlésformáló vékony rétege. Ma ez a réteg már hatalmas számszerűleg, és a spontán versolvasók tábora is nagyot gyarapodott Amerikában, különösen 1960 óta; mégis, még ma, 1986-ban is úgy nyilatkozik Clayton Eshleman, a második posztmodern nemzedék egyik vezéralakja, hogy Amerikában nincs értelmiség, csak professzionális, akadémikus irodalmárok.¹³

Ezra Pound még azért választja az emigrációt 1909-ben, mert Amerikában, úgy látja, nincs komoly érdeklődés a korszerű művészet, a jelen művészete iránt. Negyven évvel később viszont, amikor a felsőoktatást Amerikában hatalmas tömegekre terjesztik ki a gombamód sarjadó új egyetemekkel, az áhított művészeti patrónusságnak kitűnnek a nagy hátrányai is.

Semmi kétség, hogy az Új Kritikának óriási tudománytörténeti érdemei vannak a vers mikrovilágának feltárásában. Richards és Empson fontos, meg-

¹³Kodolányi Gyula: "Psziché és groteszk realizmus (Beszélgetés Clayton Eshlemannel)", 2. rész. Új Írás, XXVI. évf. 6. sz., 1986. június, 93.

termékenyítő hatású előfutára a strukturalista elemzésnek. Nélkülözhetetlen fogalmak kidolgozásán, s az angolszász költészet friss felfedezéseket hozó újraolvasásán túl, emlékezetes és maradandó műelemzések sorát hagyta ránk ez az iskola Cleanth Brooks, John Crowe Ransom, R. P. Blackmur, W. K. Wimsatt és mások könyveiben. De minden szellemi jelenség újdonsága, vívmánya az ellenkezőjére fordul, amint egyeduradalomra jut. Az impresszionista kritika túlzásaival szemben fontos volt emlékeztetni arra, hogy a mű "zárt univerzum", tökéletes tárgyasulás, "verbal icon" (W. K. Wimsatt) — de ez a koncepció nem tud mihez kezdeni az amerikai költészet olyan remekeivel, mint a Fűszálak, a Cantók, a Paterson, Zukovsky A-je, Olson Maximusa. Ha sorra vennénk az Új Kritika kulcsfogalmainak visszáját, pontosan ki tudnánk következtetni, hogy mi minden maradt ki ennek a sajátos, klasszicista modernizmusnak a kánonjából. Az iménti művek szerzőin túl, Gertrude Stein, E. E. Cummings, Hil-da Doolittle, s az ebbe a sorba rengeteg vitális szállal tagolódó D. H. Lawrence, a költő és esszéista. A "kánon", az első modern hagyomány, a következőket foglalta magában: Emily Dickinson, Henry James, Joyce (de nem a Finnegans Wake írója), Yeats, Eliot, a korai Pound, Auden és köre, John Crowe Ransom és Allen Tate. Majd pedig azok, akiket az utóbbi triász nevezett meg az új költészet jövőendő nagy csillagaiként: Lowell, Delmore Schwartz, Berryman és körük.

Az Új Kritika sikerének még egy, a tágabb társadalmi képbe vezető titka volt, s ez sem választható el "Eliot tiszteletes úr" poundi képétől. Ennek a kánonnak súlypontja, fókusza jól illett a háború utáni Amerika prűd, konzervatív, öltönyös-nyakkendőös közízléséhez. Diskurzusának szótárával előhívta s a művészi teremtés mozzanataira retusálta a korszak legfontosabb társadalmi mítoszait, a munkaetikát, a siker-étoszt, az individualizmus egész mítoszáét. Az álom, az ihlet, a rögtönzés, a vízió — a romantika és a szürrealizmus egész szótára — divatjamúltnak bélyegeztetett, mert a művész dolgozik (works) a művön, erőfeszítést tesz (the creative effort), teljesítményt ér el (performance, achievement). Hozzátehetjük, volt a neoklasszikus iskolának olyan költője is — Delmore Schwartz —, aki olykor a mccarthyizmus demagóg szövegeit visszhangozta kritikusi munkáiban.¹⁴

A hangsúly az ismeretelméleten, a módszeren, a képen, a külső formán volt — a morális, pszichológiai, történetfilozófiai, társadalmi, politikai

¹⁴David Antin: "Modernism and Postmodernism: Approaching the Present in American Poetry". Boundary 2, Vol. I., No. 1., 1973, Binghamton, N. Y., 129.

látószög lezárásán. Világos tehát, hogy annak a posztmodernizmusnak, amelyik a Gertrude Stein, Marcel Duchamp, Walt Whitman, Vaszilij Kandinszkij, Bartók, Schönberg, a Bauhaus, Williams neveivel jellemezhető széles modernista arcvonal hagyományát nevezte meg a maga élő múltjaként, csak az ellenzéki szerep juthatott felléptekor az ötvenes évek közepén. A posztmodernizmus költői a nagyromantika örököseinek vallották magukat, és ugyanúgy a konstruktivizmusénak, de tagadták a műalkotás zártságát, az elioti objektivitást és szimbólum-fogalmat. A polgári életforma nem érdekelte őket, ha éppen nem támadták harsányan, mint Ginsberg; szegényen, sodródva éltek — miközben elioti eltökéltséggel és lemondással írtak egymásnak és a jövőnek. Politikailag baloldaliak, főleg anarchisták voltak. A nyelvi alkotásban a társadalom mélytudatának foglalatát látták, s nem parnasszista tökélyt, vagy ahogy a vallomásos költészet hirdette, a neurotikus én intim naplóját. S amint említettük, az új költészet magatartási és poétikai skálája a beat költőktől, akik az ellenkultúra első szószólói lettek, az áttörés küszöbén álló New York-i Iskoláig, az új amerikai festészet nagy műhelyéig terjedt, s ezt a spektrumot nemcsak az egymáshoz közeli színek tartották össze. A szálak, a helyszíne és a szellemi kötelékeké, keresztül-kasul szaladtak ebben a táborban, és a három világosan körvonalazódó műhely önállósága ellenére, úgy kell tekintenünk őket, mint a modernista elődökéhez hasonló széles arcvonalat. Ezek a költők és művészek, sok termékeny vitájuk közepette sosem vitatkoztak arról, hogy ki az ellenségük. A legbiztosabb ösztönrel egyetértettek abban, hogy az establishment egész konstellációjával, életformájának minden ízével szemben állnak, Eliot kultuszától az egyetemekig, a mccarthyizmustól a Partisan Review liberalizmusáig, az érvényesüléstől Marilyn Monroe kultuszáig, az aktatáskától a részletvásárlásig, a környezetszennyezéstől a faji megkülönböztetésig, a hadseregtől Detroit áramvonalas divattervezéséig.

Ha tehát a posztmodern költészetet Ginsberg, Ferlinghetti, Corso és Kerouac betörése dobta is fel az irodalom színpadára, a posztmodernizmus szövetsége a beatmozgalommal és az ellenkultúrával nem taktikai fogás volt, hanem mély azonosulás, természetes összetartozás kifejezése, s ezt a szövetséget azóta sem mondta fel egyik fél sem.

Az ellenkultúra és a posztmodern költészet a hatvanas években létrehozta a maga spontán intézményhálózatát, és egy darabig úgy tűnhetett, amíg az ellenkultúra sikknek számított az egyetemeken és a professzionális értelmiség köreiből, hogy át tudja alakítani a hagyományos establishmentet. De a hetvenes évek elejére, a körülmények ismert összejátszása folytán, az ellenkultúra hódítása megszűnt; tartósan életképes elemei a környezetvédő mozgalomban

találtak távlatos, komoly szellemi és cselekvési keretet, s fokozatosan visszavonultak a kultúra és a politika tágabb színteréről. Ekkor derült ki, hogy ha hagyott is nyomot az establishment értékein tágabb értelemben a hatvanas évek nyitottsága, a posztmodern költészet nem talált otthonra az egyetemi világban és a státust tükröző irodalmi bulvárlapokban, de még a rangos quarterly táborában sem. Rajtuk nem hagyott nyomot az amerikai költészet tíz évének egész újjászületése — de semmi kétség, ha az ellenkezője történt volna, kompromittálta volna a posztmodernizmus eszméit s értékeit.

Olson, Duncan, Ginsberg, Creeley, Levertov, Spicer, Snyder és társaik olyan poétikai és filozófiai igényt, olyan prozódiai és képalkotási törekvéseket, olyan elkötelezettséget hoztak nagy áramlatukkal 1960 táján az amerikai költészet lelassult vizeire, ami mindenkit válaszra kényszerített a posztmodernizmuson kívüli körökből is. Készítetéseket adtak, pályákat módosítottak, vagy éppen a modernizmus még tisztább elutasítását kristályosították ki. Letagadhatatlan volt, hogy valami történt, hogy az egész amerikai költészetben tisztultabbak és erőteljesebbek lettek a gondolatok. Mégis, ma ugyanaz a három kiadó adja ki az első posztmodern generáció könyveinek javát, mint tíz vagy tizenöt évvel ezelőtt:¹⁵ a New Directions, Ferlinghetti City Lights-a, John Martin Black Sparrow Press-e, s a listát a második generáció is csak két új névvel tudta bővíteni, a berkeleyi North Point Press-szel és a San Franciscóból nemrég Massachussettsbe átköltözött The Figures Press-szel. A New Directions, James Laughlin jó negyven éve, Pound könyvével indult kiadója kivételével mind kaliforniai vállalkozás — John Martin tizenöt Santa Barbara-i év után most költözött a San Francisco-i Öbölvidéktől északra fekvő Santa Rosába. Mind az öt vállalkozás úgynevezett "kis kiadó", mind egyiknek költő vagy az ügyért lelkesedő versértő a tulajdonosa, és nagyjából egyszemélyes a szerkesztősége. Ezt azért érdemes megjegyezni, mert a keleti parton tevékeny "poetry establishment" költőit mind olyan mammutvállalkozások adják ki, amelyek a költészet támogatását játsszi könnyedséggel meg tudják oldani százezres bestsellereik profitjából. Ugyanez a helyzet az egyetemi világban. Fél kezünkön felsorolhatók azok az egyetemek, amelyek komoly programot vagy folyóiratot tartanak fenn a posztmodern költészet tanulmányozására: SUNY Binghamton; SUNY Buffalo; UC San Diego; University of Connecticut, Storrs; New College of San Francisco, ahol egyebek közt Duncan és Palmer tanítanak.

¹⁵ Kivételt erősítő szabály: Ginsberg Összes Műveinek hatkötetes kiadására 1985-ben szerződést kötött a híres New York-i Harper and Row. Olson már megjelent műveit a University of California Press adja ki életmű-sorozatban.

A posztmodernizmus tehát jelentőségében semmiképp sem marginális, de helyzete továbbra is ellenzéki maradt, immár huszonöt-harminc éve, s ennek a helyzetnek, mint céloztam rá, a költők erkölcsi és gondolati magatartása is oka, mert összeférhetetlennek tartják belső elhivatottságukkal az amerikai siker csaknem minden felkínált útját. Jól tudják, a sikernek súlyos ára van.

Ebből a képből persze már régen kiléptek az egykori nagy katalizátorok, Eliot és az Új Kitika. A vallomások iskola szó szerinti kihalásával új, esztétikailag sokkal heterogénebb arculatú poetry establishment jött létre, melynek mustráját a hetvenes évek elején az Új Kritikát felváltó yale-i strukturalizmus egyik csillaga, Harold Bloom végezte el, és a heti-havi kritika szintjén Helen Vendler a felvigyázója. Szórakoztató eltűnődni azon, hogy a yale-i strukturalisták a versépítkezést az alapokig forradalmasító posztmodern költők munkásságát legfeljebb annyira méltatják, hogy alkalmanként vitriolos, gondolatilag igen szegényes támadást eresztenek meg egy-egy könyvük ellen. A történeti háttér talán segít megérteni ennek az elutasításnak az irodalmon kívüli okait.

Az akadémikus kritika eredendő konzervatívságán túl, ezt a helyzetet olyan esztétörténeti mozzanatok teremtették újjá új szereposztásban, amelyek már átvezetnek egy későbbi témánkhoz.

Költő és regényíró Amerikában

Az olvasónak bizonyára feltűnik, hogy milyen kevés a kapcsolat Amerikában a költészet és a regény között, hogy mennyire különbözően élnek meg a kor kihívásait a költők és az írók. Bár a posztmodern vers és a posztmodern regény merőben eltérő világlátását közös eszmei és esztétikai forráshoz fogjuk visszavezetni, az irodalom e kettészakadása szinte áthidalhatatlannak tűnik az európai, a magyar olvasónak, ha a tömegtájékoztató csatornáin követi az irodalom eseményeit.

A heti sajtóból arról értesülhetünk, hogy Gore Vidal és Norman Mailer összeverekednek egy fogadáson. Egy másik irodalmi csatában leszakítják a kötekedő Mailer fülét. John Gardner, közel az ötvenhez, nagy japán motoron száguldoz, és rajta is leli halálát. Truman Capote kijelenti, hogy senkit sem utál annyira Amerikában, mint Joyce Carol Oates. Oates viszont azzal pukkasztja beszáradt kollégáit, hogy mostanában zongorázással tölti a nap felét, írásra elég úgymond a maradék ideje is.

Hemingway óta az amerikai regényíró a ringbe száll a népszerűségért, ha nem is mindig pusztán öklével. Az ő mítosza a késhegyre menő konkurenciaharc:

elvárják, hogy agresszív legyen, erős, fürgé és mozgékony. A népszerűség-szakma (public relations) nyelvében az agresszív jelző még három kliens csúcsteljesítményeit dicsérheti: az üzletemberét, a futballistáét (természetesen a rögbiből származó amerikai futballról van szó), és az autóét — a sikeres üzletember és a futballsztár harapós autójáét. A regényírónak tehát a mítosz felkínálja az első osztályú siker lehetőségét, és csak rajta múlik, hogy él-e vele, vagy — aminél nincs szörnyűbb — "elássa magát" a könyvei megjelenése közti évekre. A regényíró sarkában mindig ott koslatnak a forgatókönyvért a hollywoodi felhajtók — a költő nincs kitéve ilyen kísértésnek, hacsak nem építi image-ébe vadászpilóta-múltját, íjász-vadász jelenét, mint a hirdetésszakmából érkezett James Dickey.

Sokat mond a költészet helyzetéről, hogy ha a költő eljut a hírnek erre a csúcására, neki egészen más mítoszt kell végiggjátszania. Ez a poète maudit egyik válfaja: nem a bohém és nem a hetyke beolvasó, hanem a lelki roncs, akit Edward Albee jelenített meg oly pontosan a Nem félünk a farkastól költő-professzorában. Nem nehéz felismerni, hogy ez a csődbe jutott hős az üzletember alteregója. Berryman, és kisebb mértékben Lowell és Anne Sexton vállalta az utóbbi évtizedekben, hogy ezzel a mítosszal értelmezi magát. A mítosz elfogadása és végigvitele a döntő mozzanat, mert például Robert Creeley, akinek életében mindhárom válságjegy előfordult, de sosem volt hajlandó ezek fényében értelmezni a sorsát, és sosem hagyta, hogy ezek az elemek tartalmat vagy formát adjanak a költészetének, nem is lett soha média-hős. A poète maudit egyik típusának állította be a média Allen Ginsberget is, az obszcenitás, a kábítószeres és a homoszexualitás enfant terrible-jének. E típusnak már sokkal kisebb a népszerűség-potenciálja; még kevesebb a gurué, amit részben szintén Ginsberg, részben Gary Snyder képvisel — a gurut titokzatosság övezi ugyan, komolyan venni "végső soron" mégsem lehet.

A népszerűség utolsó felkínált lehetősége a költőnek Amerikában az önparódia, a bohóckodás. Négy-öt évvel ezelőtt a Life magazin egyik száma óriási színes fotókat közölt az amerikai költőkről — talán tizenkettőről, azokról, akik hagyták magukat lefényképezni in action. Az ötvenöt éves W. S. Merwint egy kék műugrómedence vizének mélyén lebegve csípte el a víz alatti kamera; a duci, kurta lábú Cynthia Macdonald balettfigurát ugrik. Ha már költő lett az ember, egyetlen vigasza az, ha valami másnak mutathatja be magát...

Bokszoló és amatőr e mítoszvégletei közt természetesen a fokozatok finom grádusai teremtenek rengeteg árnyalatot, s valahol középen létrejön az a nagy régió, ahol író és költő szerepe és világlátása pontosan azonosítható megszemélyesülésekben találkozik egymással. Itt találjuk azokat a csöppet

sem jelentéktelen egyéniségeket, akik nem hajlandók egyetlen felkínált mítosszal azonosulni, akik gondosan védik pszichikai határaikat a média és a piac betörési kísérletei ellen.

A végletek azonban érzékeltetik, hogy az elvárások és a lehetőségek egészen más irányba húzzák a regényírókat és a költőket Amerikában, s mindezen túl talán megértetnek valamit abból a közegből, amelyikben — s amelyik ellenére — az amerikai regény és vers születik. Érdekes e végletekről beszélni azért is, mert hasonlóan megosztott a kritika és az irodalomtörténet világa is. Bennünket a két posztmodernizmus közös forrása, közös alapja érdekel, s az a középső régió, ahol Frank O'Hara és John Barth, Edward Dorn és Thomas Pynchon, John Ashbery és Ken Kesey hasonlóan fogják fel a posztmodern helyzetet, ha nem válaszolnak is hasonlóan rá; ez a törekvésük azonban az amerikai irodalmi közeg hatalmas ellenállásával találja szemben magát.

A regénykritika csillagai a regény dicsőségének visszfényében fürdenek, s ez befolyásolja egész image-üket, írásmódjukat, figyelmük kiterjedését. Ihab Hassan,¹⁶ akinek viszonya a tárgyhoz — az irodalomhoz — a dandy kívülállására emlékeztet, a New Literary Historyban impressziók, félhangos tűnődések, aforizmák és féligazságok kollázsát adta közre a posztmodernizmusról. A medium sokféle messaget közöl. Tudatja velünk, hogy Hassan legalább olyan virtuóza az írásnak, mint akármelyik B-betűs posztmodern író Barhtól Butorig. Ez a frivol névsor a kollázsban azt közli velünk, hogy a posztmodernizmus parttalan; hogy annyi, s annyiféle a posztmodern író, hogy már csak ilyen alfabetikus csoportokba lehet őket érdemlegesen osztani. Hassan a kollázs végén a posztmodern jegyeket és jelenségeket hét osztályba, s ezeken belül négy-öt alosztályba foglalja. A katalógus teljes, és ott vannak benne azok a jegyek is, amelyek a költészetet jellemzik — de a kollázsban említett jó kétszáz név között egyetlen huszadik században született költő szerepel — a nem posztmodern, s jelentéktelenné zsugorodott Delmore Schwartz. Nincs szó Duncanról és Creeleyről, akik a prózavers és az experimentális próza legjobb műveit alkották meg a Hassan által nagyrabecsült Gertrude Stein óta — a hiányok listáját sokáig folytathatnánk.

Ihab katalógusában minden együtt van — de ő csak jegyeket és jelenségeket szegez egymásnak, nem mutat be folyamatokat, nem vállal olyan nézőpontokat, ahonnan ennek a konfúciónak megrajzolhatná a geneziséjét. Talán mert ép-

¹⁶Ihab Hassan: "POSTmodernISM. A Paracritical Bibliography". New Literary History, "Modernism and Postmodernism", Vol. 3., No. 1., Autumn 1971, 5—30.

pen ennek, áttekinthetetlen vadonnak fogja fel a jelent, és minden tekintetben távlattalannak.

A posztmodernizmus romantikus forrásai

A posztmodernizmus genezisének, közös alapjának felmutatását a *Boundary 2* (Második Határ) című, 1973-ban alapított folyóirat szerzőgárdájának köszönhetjük.¹⁷ A folyóirat alcíme: "posztmodern irodalmi lap"; szerkesztője, a heideggeriánus William Spanos ragyogó tematikus számokban vonultatja fel a legkiválóbb amerikai és külföldi tudósokat, költőket és írókat. A *Boundary 2* fókusza a költészetben és az esztétikában van; de úgy, hogy mindig felviláglik körülöttük a teljes posztmodern jelenség, Beckettől Derridáig, Levontovtól Geoffrey Hartmannig, Duncantól Pynchonig, Rothenbergtől Gadamerig. Ezeket a rendkívül igényes tanulmányokat hívjuk segítségül, amikor a posztmodernizmus forrásvidékét keressük az első avantgárd nemzedéken túl.

Láttuk, hogy a posztmodern kihívást Lowell és költőtársai, tulajdonképpen önmaguk költészeti fordulatait is cáfolva, bagatellizálták, vagy igyekeztek csak a tartalom szintjén válaszolni rá, mint Auden tette, formai újításait nem fordulatként, hanem egyszerű továbblépésként értelmezve.

Azok ellenben, akik felismerték a posztmodern kihívás érvényét, azt a gyökeresen új történelmi határhelyzetet — a "második határt" — amelybe a művészet jutott a második világháború idején, kétféle, művészileg és gondolatilag gyümölcsöző választ adtak. E két válasz modelljeit rendkívül tisztán képviseli a posztmodern költészet említett költőkonstellációja, valamint a posztmodern amerikai regény.

A válaszok tulajdonképpen — úgy tetszik — azon múlnak, hogy a posztmodern kihívás sok arca közül melyiket érzi aktuálisnak a válaszadó. Mik is a posztmodern helyzet egymásba játszó arcai?

Említettük már az elsőt, a modernizmus folytathatóságának kérdését. A posztmodern művész a modernizmus — az első két avantgárd nemzedék — magatartását és esztétikáját érvényesnek tartja, s úgy lépi túl, hogy megoldásait szabadon használja a művészi gyakorlatban, ezzel tagadván, hogy értékeik csupán már történetiek volnának. Ez természetesen merőben önkényes kritérium volna, ha az avantgárd hőskorának burkát, mint a hagyma rétegeit, lefejtve nem jutnánk egyre mélyebbre, nem találánánk a kultúránk szívéhez veze-

¹⁷ *Boundary 2. A Journal of Postmodern Literature*. Editors William V. Spanos & Robert Kroetzsch. SUNY Binghamton, N. Y.

tő rétegeket. Az avantgárd burka után a legtágabban értett szimbolizmus rétege következik, megannyi érintkező locusával, Baudelaire-től és Rimbaud-tól Mallarmén és Laforgue-on át Yeatsig; azután pedig a romantika.

Számtalanszor elmondták már, Octavio Paz és Stephen Spender, Herbert Read és Martin Heidegger, hogy mindnyájan romantikusok vagyunk. A modern kérdéseket először a romantika fogalmazta meg. A hagyma szíve az a művészeti válság, ami a romantika nagy művészeti szemléleti forradalmát szülte. A tizennyolcadik század végére a racionális filozófia, az ipari forradalom és a polgári forradalmak eszméinek gyors kudarca olyan feszültségeket és kettősségeket teremtett, amelyek az észak-amerikai és nyugat-európai társadalmakat kettéhasították, s amelyeket egyelőre — Napóleon és a Szentszövetség korában úgy tetszett — csak a művészet, a hirtelen a központba került művész tud feloldani.

Filozófiailag "a szubsztanciát a minőséggel, a testet a lélekkel, az érzést a gondolattal, a cselekvő embert a szemlélődővel, a valóság nyomását a képzelet felszabadító hatalmával" kellett összeegyeztetni, mondja Charles Altieri a romantikától a posztmodernekig futó szálak vázlatos áttekintésekor.¹⁸ E dichotómiák mellé még bizvást oda tudnánk sorolni jó néhányat. Ezeket a dichotómiákat Altieri tény és érték ellentétébe általánosítja; ami nyilvánvalóan lét és lényeg, látszat és valóság párjaival egészíthető ki.

A feloldás máig ható két modelljét a két barát, Coleridge és Wordsworth teremtette meg, akiknek temperamentális különbsége filozófiailag és esztétikailag is egyre nyilvánvalóbbá vált az idő múlásával, nagy, de rövid közös alkotókorszakuk elmúltával. Coleridge a német idealista filozófiából kiindulva, de elemzésének árnyaltságában Fichtén és Schellingén messze túllépve, a "teremtő" vagy "másodlagos" képzeletben látja a feloldást, amelyik az "elsődleges", vagyis isteni teremtés mindennapos ismétléseként a tapasztalati valóságban, a tények világában rendet és értéket teremt. Coleridge szerint a teremtő képzelet komplex formákká szintetizálja a tények világát; a műnek organikus formát ad. A költő tehát teremt és nem utánoz, s a nyelvhez való viszonyát is a képzelet primátusa jellemzi.

Wordsworth ellenben azt hangsúlyozza a Lírai Balladákhöz írt 1802-es előszavában, hogy a természetben törvények uralkodnak, s a szellem mozgása is ezeket a törvényeket követi. A természet (s mögötte a Teremtő) értelmet ad, tükrözhető rendet. A nép nyelve, amelyik a természet és a társadalom erőivel

¹⁸Charles Altieri, i. m., különösen 606—611.

közvetlen érintkezésben formálódik, a költő szintetizáló beavatkozása nélkül is alkalmas az értékek és az organikus rend tükrözésére. Ez az immanencia-elmélet tehát a világban és a nyelvben átélhető, felfedezhető epifániapillanatok ábrázolásával igyekszik feloldani a lét dichotómiáit.

Coleridge és Wordsworth felfogása közt 1802-ben még inkább a hangsúlyokban van a különbség, és semmi kétség, hogy a két, egyre távolabb szétfutó felfogás mindmáig egyetért abban, hogy a természet és a szellem szférái egymásnak megfelelnek, egymásban folytatódnak. Az is közös a két felfogásban, hogy az átformáló teremtés és az epifánia is abban az eksztázis-élményben teljesül be, amit a világnak és az énnak a lényeggel, az értékkel, a kozmossszal, a teremttel való azonosulása hoz meg; mindkettő ezt az eksztázist áhítja, s éri el a megvilágosodás pillanataiban.

A két modellnek számos kiváló értelmezését ismerjük az elmúlt negyven évből, de mi Charles Altieri 1973-as gondolatmenetét követtük s egészítettük itt ki, tömörsége és posztmodern fókusza miatt. Altieri a költő és a világ e kétféle viszonyának lényegét így foglalja össze: Coleridge szerint a tárgyat — a tények világát — teremti meg az alany révén a költő, míg Wordsworth úgy véli, hogy az alanyt teremti meg a tárgyban való részvétele. Coleridge-től, folytatja Altieri, a szimbolizmushoz vezet a szál, Wordsworthtól Keats-en át pedig az imagizmusig és Charles Olsonig. Természetesen, szimbolizmust és imagizmust nemcsak mozgalmakként, hanem a költői program, a kép, a nyelv, a prozódia két modelljeként kell értenünk, amelyek végletes tisztaságban ritkán valósulnak meg az írásműben. Ebben a tágabb értelemben, Coleridge hagyományát folytatja Yeats, Eliot, Stevens, Tate és az Új Kritika elmélete, míg Wordsworth hagyományába tartozik Pound, Williams és az egész posztmodern költészet.

Altieri figyelmeztet a két módszer csapdáira is. "Az immanencia költészete azzal a veszéllyel játszik, hogy halott tények gyűjteményét fogja át-nyújtani az olvasónak." Ez az a jól ismert pillanat, amikor a Williams- és Levertov-utánzók verse nem tud felröppenni, mert nemcsak triviálisnak látszik, hanem egészen az; vagy amikor — ez Altieri példája — Gary Snyder a névszavak sorát csak a ritka folyamatos igenevekkel frissítő tájleírásait — gyalogtúra-naplóit — nem tudja átélni az olvasó. A szimbolista módszernek eredendő dualizmusa kínálja a végleteket, két látványos szélsőség végletét. Az egyik "Mallarmé nyelvi platonizmusa"; a másik, Becketthez, Ionescohoz és a posztmodern regény és dráma metafikciójához vezető véglet szerint "minden teremtett rend fikció, és az ember örökre elidegenült az igazság élményétől".

Ezt a gondolatmenetet kitágítva, azt mondhatjuk, hogy a posztmodern amerikai regény a szimbolizmus elioti stádiumán túllépve a szimbolista dualizmus e második végletét éli meg, ezt érzi meghaladhatatlan, esztétikán túli létállapotának. Akár úgy, hogy önköltő, egymást kioltó metafikciókat teremt; akár úgy, hogy az igazságtól — értéktől, lényegtől — elidegenedettség állapotát ábrázolja, mint John Barth Az út vége (The End of the Road) című regénye.

A posztmodern költészet viszont — a szimbolista tanulságokat sem feledve — a wordsworthi, williamsi úton jár Amerikában. Programjai mind az immanencia ontológiai és esztétikai lehetőségeit tűzik ki, és ez a rendkívül markáns, makacs törekvésük megkülönböztetett helyet ad nekik a posztmodernizmus spektrumában. Duncan, Snyder, Ginsberg, Levertov, Eshleman, Rothenberg, Olson, Bly víziója a jelen történeti helyzetről nem fest világosabb színekkel, mint a Sukenické vagy Vonneguté; de egyikük sem mond le az epifánia egyéni vagy társadalmi megvalósíthatóságának hitéről, s arról a bizonyosságról és felelősségről, hogy ennek a posztmodernizmusnak adatott meg az az egyetlen esély, hogy a modern apokalipszisen túli világ szellemi letéteményese, előhírnöke lehessen.

Az imagista és a szimbolista pólusok nagyobb körébe rendezve a költészetet és a fikciót, jegyezzük meg — ezúttal csak felsorolásképp —, hogy kik azok, akik inkább az ellenpólushoz húznak, s a két nagy irodalmi műfaj átmenetét megteremtik. A posztmodern költők közül inkább a szimbolista hagyományt — a redundancia és a metafikció művészetét — folytatja John Ashbery, és arra sodorja poétikájuk a Black Mountain és San Francisco örökségével, Stein, Zukovsky és Duncan szárnyai alól indult "nyelvi iskola" (language school) költőit is a második posztmodern nemzedékből — Lyn Hejiniant, Ron Sillimant, Charles Bernsteint és társaikat.

A regényírók közül Brautigan, Burroughs, Kerouac, Kesey és Salinger műve inkább a wordsworthi kisugárzás körébe tartozik. Nem véletlen, hogy ezek az írók, akik mind az amerikai életforma alsó bugyraiban és szubkultúráiban keresik a megvilágosodás, a transzcendencia pillanatait, Salinger kivételével mind szoros szálakkal kapcsolódnak San Franciscóhoz. E város festői és költői talán a legnagyobb homogén művészi hagyományt teremtették meg Amerikában, s adják tovább nemzedékről nemzedékre immár ötven éve.

Altieri gondolatmenetét tiszta vonalvezetéssel hosszabbíthattuk meg a két posztmodernizmus modelljéig; terminológiáját viszont, mint tanulmányom elején említettem, nem fogadhatjuk el. Ő modernizmusnak a szimbolista hagyomány század eleji fejleményeit nevezi, tehát — ha radikálisan új perspektí-

va szerint is — felújítja az Új Kritika kizáró szóhasználatát. Posztmodernizmusnak nevez ellenben mindent, ami az "imagizmus" csapásán jár. Eszerint tehát nemcsak Pound és Williams lett volna posztmodern, de azzá minősülne át az avantgárd szinte teljes első hulláma — Braque és Moholy-Nagy, Kassák és a dadaizmus. Majd a terminológia, észrevétlen csúsztatással, parttalan korszakolássá alakul Altierinél, s így lesznek posztmodernné olyan, gondolatilag és poétikailag rendkívül heterogén mai költők, mint James Dickey vagy Anthony Hecht.

Altieri terminológiaváltási kísérlete mögött két szándék sejthető. Az egyik az, hogy jelezze: Pound és Williams egy fázissal tovább jutottak korunk felé, mint Eliot és Stevens. A másik, hogy a posztmodernség nagyobb konstellációjába kapcsolhassa be az irodalom folyamatát; azokba az interdiszciplináris áttekintésekbe, amelyek a modern kor végét az első világháborúban látják, s éppen az avantgárd és az új fizika és biológia kisarjadásában üdvözlik biztos jelét annak, hogy új, a modernségen (tehát az ipari forradalmon és a polgári társadalmon) túllépő globális tudat születik meg.

E tágabb posztmodernség áttekintését máskorra halasztva, maradjunk az irodalmon belül.

Szorongás, lét és posztmodernizmus

Altieri fogalmi csúsztatása nemcsak a modernizmus egész önreflexiójának, nemcsak hetven év egész diszkussziójának ásná alá alapjait, hanem elfedné azt, hogy a posztmodernizmus folytatja ugyan a modernizmust, a második világháború mégis olyan küszöb, amin innen merőben új történelmi helyzet tántog előttünk.

Ha a posztmodernizmusban tovább él is a modernizmus esztétikája, egészen más a két szellemi éghajlat egzisztenciális alapja. A posztmodernizmus egyik arca, láttuk, a romantika kettőtört világára tekint, melyet a képzelet vagy az empátia össze tud még forrasztani. A másik arc erre az emberi emlékezet szerint példátlan, apokaliptikus történelmi helyzetre. A haláltáborok és az atomveszély szüntelen jelenlétére, amelyet nagy posztmodern költők, Pilinszky János, korunk egyetemes botrányának nevezett.

Erről a második határról William Spanos írt tömör és lendületes összefoglalást, mely később Icon and Time című könyvének lett egyik fejezete.¹⁹

¹⁹William V. Spanos: "The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination". *Boundary 2*, Vol. I., No. 1., 1973, Binghamton, N. Y., 147—168.

Annak az egyre gyakrabban végigjátszott, de valójában végiggondolhatatlan lehetőségnek, hogy az emberiség el tudja pusztítani az egész szellemi és anyagi kultúráját, hogy létének véget tud — s talán akar — vetni, Spanos nem politikai és gazdasági okait keresi. A kiürülő, az Istentől magára hagyott világ kierkegaard-i sejtelméhez vezeti vissza korunk genezisét. Kierkegaard elemzése, mint tudjuk, az első világháború után, Heidegger, Sartre, Jaspers és mások műveiben ért meg s vált a kor egyik uralkodó világnézetévé a művészetben. Az irodalomban 1938-ban, az új háború küszöbén, Beckett és Sartre kényszerítik először a polgári ént, hogy málladozó szigetéről a Semmi köröskörül tolakodó örvényébe tekintsen.

Ez a pillanat a második határ kezdete. A szimbolista modernizmus — Mallarmétól Virginia Woolfig és az Új Kritikáig — az egyetemes, belső és külső ocsmányság ellenében jött létre, melyet a polgári étosz, a nyugati "humanista" (antropocentrikus és utilitarista) hagyomány és az arisztoteliánus filozófia válsága zúdított Európára a tizenkilencedik század végére. Lázadása vallásosan esztétikai volt: a tökéletes, áthatolhatatlan mű időtlenségébe emelve akarta megtisztítani az olvasót. "Autonóm, csaknem autotelikus" nyelvet teremtett, és a lineáris szerkezeteket szimultán térre, ikonná alakítva, széttördelte a művek idő-dimenzióját, és kiemelte őket a történelemből. A posztmodernizmus 1938 után — háta mögött a fasizmussal, a spanyol polgárháborúval és a sztálinizmussal — felismeri, hogy nem volt elég a művet s az olvasót kiemelni az időből. Már nem az ocsmányság elburjánzását kell feleltetni, hanem a történelem szüntelen, egyetemes botrányát. Ebben a helyzetben az esztétikumot a középpontba állítani, irodalomról csevegni ízléstelenség. Csak írások jönnek létre, s az író készenlétének aszketikus etikájú folyamata, az írás. Természetesen ez nem jelent esztétikai ösztönösséget — sőt az ösztönösség minden formája a művészetben, ha valóban csak ösztönösség, az egyetemes botrány önkéntelen cinkosának minősül.

Az egzisztencialista társadalomkritika "szívében a jól ismert, de túl gyakran félreértett szorongást (Angst-ot)" találjuk, mondja Spanos, amelynek a határozott tárgyból fenyegető félelemmel ellentétben nincsen tárgya. Pontosabban: ez a meghatározhatatlan valami, a Semmi a tárgya. Kierkegaard azt mondja, hogy a Semmi szüli a szorongást. Heidegger hozzáteszi: "A szorongás leplezi le a Semmit". Mivel a nyugat-európai pozitivisták szelleme a szorongást elfedni igyekezve, a létet feloldható félelmek, megoldható rejtélyek lineáris okozati láncolatává alakította, melynek a detektívregény a szélsőséges terápiás példája, természetes volt, hogy a modernizmus az időstruktúrára, az okozati láncolatok radikális széttördelésével próbálta a létbe és a

szorongás-tudatba visszazökkenteni az olvasót. Kierkegaard szerint, "minél nagyobb az ember, annál nagyobb a szorongás". "A szorongás a szabadság lehetősége", folytatja, és "csak akit [ez] a lehetőség nevel, az nevelkedik összhangban a maga végtelenjével".

A szorongás szabadsága tehát megnyitja a teret a végső, "emberré tevő" kérdések előtt. "A szorongás leleplezi az ember hontalanságát a világban", mondja Spanos. De sem a szorongás, sem az otthontalanság nem metafizikai állandó e szerint az elemzés szerint. Úgy fogalmazhatnánk, hogy a polgári társadalom paradoxona az, hogy egyre otthonosabbnak igyekszik feltüntetni kényelmes, szekularizált poklát, azt az egyre növekvő otthontalanságot, melybe tagjait kényszeríti. Ennek az otthonosság-komplexumnak a hazugság-szövevényét csak Beckett, Genet, Ionesco, Pinter sokkoló drámái tudták végleg szétzaggatni — természetesen csak abban a pillanatban, amikor ez a paradox szörnyű abszurditássá lett maga is a kor egyetemes botrányában.

Olyan előfutárok után, mondja Spanos, mint az Oreszteia, a Szeget szeggel, a Feljegyzések a holtak házából, az Ivan Iljics halála, az Übü király, A per, Eliot Szenvedő Sweeney-je, ezekben a drámákban valósul meg tökéletesen a posztmodernizmus hivatása. Ezek az írások — az Új Kritika műeszményének térbelisége és a szimbolista modernizmus ikonikus alkotásai után — radikálisan visszatérnek az időstruktúrához és a történelemhez.

Ez a gondolatmenet az egzisztencializmus különböző mestereinek elemzését ötvözi egybe, és szintéziséből kicsengenek néha az eredeti hangok is. "A radikális időbeliség" mögül például a Sartre hangja, aki a költészetnek, mint tudjuk, kevés helyet hagyott a posztmodern Nap alatt. Feltűnik, hogy Spanos elemzése mennyire nemzetközi, és hogy nemcsak a költészet példái hiányoznak belőle Yeatsen és Elioton innenről, hanem az amerikai prózáé is. Mégis, gondolatai folytathatók, és ha a posztmodernizmus eme egzisztencialista arcát Altieri elemzése és a posztmodern amerikai művek nagy mezőnye felé fordítjuk, ismét világosan elrendeződnek az írók és a költők két válasz pólusai körül.

A szorongás visszahozta belső szabadságban, ahová betörnek az emberi létkérdések, a művész és az ember számára több lehetőség nyílik fel. Az egyik: a bátorság a létezéshez a kétségbeeséssel szemben (Tillich); "az abszurd révén" "a Semmi Valamiségét állítani" (Sartre, Camus); vagy "engedni, hogy a Lét legyen", vagyis történjen a maga törvényei szerint. Spanos a posztmodern fordulat elemzésekor szinte mindvégig az első megoldás képviselőit hozza fel példának, de tanulmánya végén így kiált fel: "Végső soron a bőség (generosity) irodalmát áhítjuk, olyan irodalmat, amely mint a Chauceré

vagy Shakespeare-é vagy Dickensé vagy George Elioté vagy Tolsztojté, számot ad a létezés 'rendetlenségéről', sőt ünnepli is azt." Ez az irodalom a harmadik választás útján járna, és a nagy klasszikusok velőig ható tragikumát, a létezés iszonyatos mélységeit mutatná meg, de ősi, áradó bőséget is.

Spanos úgy látja, hogy a posztmodernizmus általában nem váltja be a nagy indulás keltette reményeket, s az abszurd színház és az abszurd regény nagy aratása után elmaradtak ennek a másik szabadságnak, ennek a tragikus bőségek az alkotásai, új megfogalmazásai. A nagy posztmodern költők közül Charles Olsonról említi azok sorában, akiknek műve, úgymond, "végső soron a korai, ikonikus modernizmus folytatása", és "a történelmen túlra tart, vagy helyesebben, (...) az idő térbeliesítésére törekszik". Azt hiszem, éppen Charles Olsonnal lehet bizonyítani, hogy Spanos ítélete mennyire sommás; hogy nem veszi észre azokat a mai — és amerikai — műveket, amelyekben az író "hagyja, hogy a Lét legyen", amelyekben a disszonanciák nem oldódnak fel hamis lezárásban; amelyek méltó folytatói az Oreszteia, a Lear király félelmetes, "ősi" létgazdagságának.

Ennek az áhított erőnek és gazdagságnak talán Charles Olson verseiben találjuk legszebb példáit. Ezekben a versekben nemcsak hogy történik a Lét, de gondolatainkban és formájukban e történés legnagyobb szabású ars poeticái is megtestesülnek. Hadd idézzek néhány sort a "Mert lesnek ránk a holtak" (As the Dead Prey Upon Us) című versből. Azt hiszem, az áradó bőség, a mély és lezáratlan tragikum, a "rendetlen" termékenység és a csodálatosan moduláló formaérzék korunk egyik nagy versét teremtette meg benne:

Mert lesnek ránk a holtak,
ők a holtak mibennünk,
ébredjetelek, alvóim, kiáltom felétek,
bogozzátok szét a lét hálóját!

Meglöktem a kocsit, olyan régen állt ott, nem használtam
Éppen csak levegő kell a gumikba, gondoltam.
De hirtelen fölöttem tornyosult a hatalmas alvász, és a hátsó köpenyek
már csak gumi meg kordszálak voltak egymásba kuszálódva

mint a holt lelkek a nappaliban anyám
köré gyűlten, egyik-másik óvatosan lehajol, hogy
átosonjon a vetítőgép sugara alatt, lemez
szól a gramofonból, s ők mindnyájan
reménytelenek a pokolban élt élet silányságától

A jobbomon ülő fiatalemberhez fordultam, és megkérdeztem: "Milyen az élet ott?" És hevesen tiltakozott, ne is kérdezze, nyomorultak vagyunk, nyomorultak. És hirtelen csupa plakát volt a szoba, műszaki ábrák a falakon fékbetétekről meg más autóalkatrészekről, színes kartonképek, a holtak meg egyiktől a másikig lődörögtek, épp úgy unatkoztak visszatérve az életbe, mint a pokolban szoktak, nyomorultan s csupa gépezetre hagyottan

(1960; Kodolányi Gyula fordítása)²⁰

Tartok tőle, hogy Spanos tanulmányának éppen tiszta filozófiai és politikai vonalvezetése, melytől lendületét és világosságát kapta, zárta le tekintetét a tágabb irodalmi horizont előtt, és akadályozta abban, hogy felbontsa a szövevény poétikai mellékszálait is — ha vannak egyáltalán "mellékszálak". Kibogozatlan maradt így a kollázs kérdése is. Spanossal szemben, aki csak a versek ikoniságáról beszélt, a posztmodern költők reflexiói és a művek világosan rámutatnak, hogy valójában három válfaja van a szellemi teret alakító versszerkezetnek: az Új Kritika szimbolista ikonja, Pound ideogramma,²¹ és a posztmodern kollázs, Williams Paterson-jától Duncan A vers épülete és Sorok című ciklusának kollázs-módszeréig. Olson iménti versrészelete nem ikon, hanem hallatlanul mozgalmassá, nyitott kollázs, melyben három elem formálja egymást többrétűen, szüntelenül. Az ihlető Pound Cantóihoz képest, Olson verse visszatér az egyszerűbe, az időbeliségbe — és a történelem és a létezés jelene oly bensőségesen és izgatón áramlik benne, ahogy — azt hittük — csak regényben vagy drámában tud. A szálak szinkroniája, együttfutása nem szünteti meg az időt. Az időbeliség és a történetiség nem kell együtt járjon a linearitással.

Világos talán már ennyiből is, hogy — mint említettük — a posztmodernizmus e másik, az egzisztencializmus felé forduló tekintetében is egyesülnek a két amerikai műfaj oly távolinak tetsző végletei. A kierkegaard-i, heideggeri elemzést a regény is, a vers is elfogadja, de míg az előbbi a tillichi, beckett-i választ adja a szorongás kihívására, az abszurd választ, az undor és az elidegenültség ábrázolását, az utóbbi a bőséget igyekszik felölelni, a Lét történéseit igyekszik felszabadítani.

²⁰ Színkép. Új nemzedékek műfordításai. Válogatás, szerk. és az Előszót írta Mezey Katalin. Kozmosz Könyvek, Budapest, 1984. 241.

²¹ Hugh Kenner: The Pound Era. University of California Press, Berkeley & Los Angeles, 1971. Ld. különösen 145–231.

És milyen érdekes: a kivételek ebből a szemszögéből ugyanazok lesznek, mint a szimbolista-imagista pólusok szemszögéből voltak. A Lét történéseinek, az iszonyatnak és bőségnek krónikása Burroughs, Kerouac és Kesey. John Ashbery viszont a szorongást előhívja verseinek dekonstrukciós módszerével, s ugyanezt a hatást okozzák a "nyelvi" költő, Lynn Hejinian egymásba csúsztatott félmondatai, amelyek nyelvtanilag teljesek, de nem tesznek össze egész jelentést, legfeljebb metajelentésük van, amely motívumokból és szólamokból bontakozik ki.²² Ashbery a dekonstrukciós esztétikához végsőkéig hű marad mindenben, ami a költészettel összefügg. Tanúja és "szenvedője" voltam — de bámulója is —, amikor 1985 tavaszán egy csoport fiatal költővel "beszélgetett" "a verseiről" Beverly Hillsben. Idézőjelbe kell tenni mindent, mert Ashbery a válaszáadás gesztusát ugyan megtette, de semmit sem mondott. Illetve, amit állított, azt a következő állításával idézőjelbe tette, cáfolta — lerombolta. Elismerte, hogy semmit sem tud a verseiről és a költészetről általában. A beszélgetés során Ashbery ellen meglehetősen nagy indulatok támadtak a hallgatóságban, s a tetőponton egy fiatal költő megkérdezte tőle, hiszi-e, hogy van igazság. Mire Ashbery bocsánatkérően, de higgadtan azt adogta, hogy nem hiszi. A felzúdulás óriási volt, a fiatalok nem értették — vagy nem értékelték —, hogy egy abszurd műalkotás létrehozásába vonták be őket itt észrevétlenül. A hatás sokkolta, kizökkentette őket, és nem fogták fel az esemény metakommunikációját; azt, hogy mély etikuma lehet annak a magatartásnak, amelyik az "igazság" szót nem akarja szájára venni — értsük az igazságot politikai, kereskedelmi, művészi vagy vallási jelentésében.

Az általánosítás elkerülhetetlen veszélyét magam is vállalva, valahol itt, Ashbery magatartása körül látom azt a nagy spektrumot, amit a posztmodernizmus regényírói képviselnek Amerikában. A költők közül még a nemzedékembe tartozó John Yaut látom itt. Yau angol és kínai szülők sarja New York-ból. Mint mestere, John Ashbery, maga is a vezető művészeti lapok állandó kritikusa, sztár a szakma gyilkos new york-i versenyében. Corpse and Mirror²³ (Hulla és tükör) című kettős, szimmetrikus prózavers-ciklusának úgy fogott neki, hogy a címadó két szót, a szerkezetet és a tükör-versek számát előre megszabta magának, majd naponta egy-egy verset komponált képzelt helyzetekre, elbeszélésfonal nélkül. Ez a ragyogó, bravúros és hideg intellektus, az Ashberyével együtt, a manierizmusra emlékeztet. A mű egységét a tex-

²²Pl. Lyn Hejinian: *Writing Is an Aid to Memory*, The Figures Press, 1978. *My Life, Burning Deck*, 1980, Providence, R. I.

²³*Corpse and Mirror*, Ecco Press, New York, 1985.

túrában teremti meg, melynek a személyiséghez mindvégig közvetett marad a viszonya. Ashbery és Yau merőben elüt Lowelltól, Berrymantól és a vallomásos iskola mai, a félreértett Williamsen felhígult változataitól, melyek a magazinok lapjain ömlesztve olvashatók, s még a korai bravúros barokk Wilburtól is. E két költő műgondja, tobzódó játékkedve, evilágisága, kemény csillogása, áthatolhatatlansága mélyen rokon a posztmodern festészet bizonyos, tudatosan választott törekvéseivel, és profánabbul és hitetlenebbül, visszanéz Wallace Stevensre és Eliotra is.

A posztmodern költészet főáramát, Olsontól Dornig, Kellytől Wakoskiig, ugyancsak a műgond és az evilágiság jellemzi, de képzőművészeti tájékozódásának különbségeiben is megnyilvánul, hogy szelleme egészen más. A profánban a szakrálist, a lét "rendetlenségében" a nyitottságot, a folyamatok organikus rendjét üdvözli, és radikális idővilágával nemcsak vállalja a külső és belső világot, hanem szeretné összhangba hozni őket valamiféle evilági üdvözülés lehetőségében. Ez az utóbbi törekvés nemcsak Ashberytől vagy Yautól idegen, de bizonyára a regényírók legtovábbjától, Pynchontól és Barth-tól, Gasstól és Sukenicktől is.

E vízvázlasztónál forduljunk most már végleg szűkebb témánkhoz, a költészeti posztmodernizmus főáramához.

Black Mountain College műhelye

Költőink köré részletes és nagy történeti távlatú háttérrel igyekeztünk rajzolni, abban a reményben, hogy amikor eszméik és gyakorlatuk rendszeres áttekintéséhez érünk, már részletesen kialakul az olvasóban az a tér, amelyben ezek a költők írnak. Szóltunk fellépésük nagy hatásáról a kortársakra; az ellenkultúrához, a hivatalos kultúra intézményeihez, a fogyasztói életformához, a modernizmushoz, a romantikához és az egzisztencializmushoz fűződő kapcsolatukról.

Vessünk egy pillantást arra a szellemi műhelyre, ahol a költészeti posztmodernizmus gondolatai kikristályosodtak. Jól tudjuk, a művészeti műhelyeknek mekkora a jelentőségük — szinte mindig ilyen kis, a maga pezsgésének pillanatában kívülről jelentéktelennek tűnő műhely az, amelyik a nagy szellemi mozgalmaknak iskolát ad, és évtizedekre elegendő energiát. Ahol pedig nincs műhely, ott a gondolatok nem nyerik el azt a tökéletes formát, amiben hatni tudnak; nincsenek késztetések és nincs termékeny vita, a forrongó erők arctalanok maradnak.

A posztmodernizmus költészetének Black Mountain College volt ez a műhely. Az iskola harmadik korszaka, 1951-től 1956-ig, az a pillanat, amikor történetileg is, művekben is határozott arculatot nyer s az ismeretlenség küszöbét átlépi a jelenség, amit vizsgálni akarunk.²⁴

A helyszínről az éles kontrasztok kedvéért érdemes szólni. Black Mountain városka az Allegheny hegység vonulatai közt fekszik, Észak-Karolina államban. Skót parasztok telepítették be az amerikai Délnek ezt a vidékét a tizenhetedik századtól kezdve, és maguk művelik családjukkal a hegyoldalakokat, amelyek persze nem olyan termékenyek, mint keletebbre a síkság híres ültetvényföldjei. A ritka látogatót a táj buja legelői és erdőségei, ez eldugott völgyek csendje ragadja meg. De Black Mountain nem bujább és nem csendesebb, mint akármelyik falu és kisváros környéke itt a hegység nyolcszázszor kétszáz kilométeres területén. Ha mégis van Black Mountainnek nevezetessége az átlagamerikai szemében, az az, hogy itt született vagy hatvan éve Billy Graham, a híres evangélista prédikátor.

Egy nagyobb város, Asheville, kényelmesen elérhető, de nem nyomasztó a közelsége, s vidéki nyugalom, s nem utolsósorban az olcsó megélhetés és egy olcsón megvásárolható párszáz holdas tanya sok gazdasági épülettel, indított arra egy maroknyi kiváló pedagógust és művészt 1933-ban, hogy John Rice vezetésével Black Mountain College néven itt alapítsa meg a bölcsészet és a művészet szabadiskoláját. Az alapítás gesztusában ott volt "a pusztába kivonulás" mozzanata is, az amerikai történelem e számtalanszor ismétlődő utópista és praktikus közösségalapító mítoszának varázsa. Az alapítás bensőséges szellemét az iskola mindvégig megőrizte három korszaka, huszonnégy éves története során. Az ötvenes évek fénykorában sem volt több, mint száz diákja, és bár földje, vagyona folyton gyarapodott, megmaradt tisztas szegénységben. Részvénytulajdonosai — a tanárok — nem gazdagodtak meg a kísérleti iskolából, s az ötvenes évek elején már negyvenötezer dollár fizetéshátralékkal tartoztak önmaguknak — akkori pénzben. Kézzel írt diplomájukat nem jegyezték a munkaerőtőzsdén, mígnem a Harvard Egyetem megtörte a jeget, posztgraduális tanulmányokra fogadván el black mountaini diplomásokat.

²⁴Black Mountain College történetéről a következő könyvekben található visszaemlékezések: Martin Dubermann: Black Mountain College: An Experiment in Community. New York, 1972. — Fielding Dawson: The Black Mountain Book. A Memoir, 1970. — Robert Creeley: Contexts of Poetry: Interviews 1961—1971. Ed. Donald Allen. Four Seasons Foundation, Bolinas, Ca. 1973. — Ekbert Faas: Towards a New American Poetics: Essays & Interviews. Black Sparrow Press, Santa Barbara, Ca., 1979.

A diplomát tulajdonképpen mellékes formaságnak tekintették itt; a peripatetikus és gyakorlati foglalkozásokat szervező iskolában Rice a filozófus John Dewey pedagógiai elveit akarta gyümölcsöztetni, melyhez az európai modernizmus szellemét ötvözték, különösen a harmincas évek végétől, amikor ide érkezett tanítani Josef Albers, a Bauhaus művésze, és felesége, a szintén festő Anni Albers. A tanárok és a diákok szerepe nem vált el élesen; különösen a harmadik korszakban nem, hiszen az iskolaközösség tagjai nem a tanítást és taníttatást tartották céljuknak, hanem csoportos vagy egyéni tanulmányok belsőleg motivált, élményszerű elvégzését, helyesebben végzését. A bennünket érdeklő művészek közül nem egy érkezett diákként és folytatta megbízott, fizetett tanárként pályafutását itt egy év leforgása alatt.

Nincs mód arra, hogy az iskola rendszeréről vagy pedagógiai elveiről többet mondjunk most. Bennünket az érdekel, milyen volt az iskola szelleme a harmadik korszakban, 1951 után, Charles Olson rektorsága idején. Hogyan formálta Robert Duncan, Denise Levertov, Robert Creeley költészetét, s az ő közvetítésükkel másokét is, így Allen Ginsbergét, Gary Snyderét vagy Jack Spicerét, nem szólva a második posztmodern generációról, akiknek Black Mountain már történelem. Hogyan erősítette bennük más hagyományok hatását, hogyan kapcsolta őket az amerikai esztétörténet nagy vonulataihoz. Hogyan érvényesítették néhány nagy horderejű gondolat keretében, s e keret ellenében, saját költői egyéniségüket.

Olson, Duncan, Levertov, Creeley tágan számítva egy nemzedék, csak a szellemileg érettebb Charles Olson lóg ki belőle, aki 1910-ben született. Duncan 1919-es, Levertov 1923-as, Creeley 1926-os. Olson harmincnyolc éves, amikor először hívják meg az iskolába tanítani, hogy egy szemeszteren át helyettesítse atyai barátját, a magámgondolkodóként jellemezhető Edward Dahlberget. 1951-ben állandó tanárként lép be az iskolába. Olson vezéregyéniségnek született, és jelenléte hamarosan válsághoz vezetett, mely Albersék távozásával oldódott meg. Ettől kezdve Olson az iskola rektora, s ő is bonyolítja le az intézmény szanálását 1957-ben.

Olson mögött 1951-ben egyetlen könyv áll, a Call Me Ishmael²⁵ (Nevezz Ishmaelnek). Melville Moby Dickjének sajátosan olsoni elemzése ez a költői tömörségű esszé; szikrázó remekmű, rendkívüli felismerésekkel az amerikai kultúráról és Melville dilemmájáról. Ezenkívül 16 verset adott addig ki Olson a folyóiratokban; nevezetes egyetemi karrierén kívül ez volt minden, ami

²⁵Call me Ishmael: A Study of Melville. New York, 1947. Újabb kiadás: Jonathan Cape, London, 1967.

mögötte állt, s egy nagy politikai karrier frissen visszautasított lehetősége. Elmondhatjuk tehát nyugodtan, hogy Olson a világ szemében elvetélt különc volt ekkor, s ez a megítélése 1970-es haláláig nem változott meg jobb körökben. Holott csak a talaj hiányzott, amelyből kihajthatott volna e rendkívüli agy termése. Mint annyi más nyugtalan keresőnek, aki nem találta helyét a háborúban győztes Amerika diadalmas tollasodásában, neki is Black Mountain College lett ez a talaj. Elég későn, de annál nagyobb termékenységgel érlelték meg neki a black mountaini évek a nagy szellemi aratást. Ma, tizenhat évvel halála után, művének szétsugárzása már beláthatatlanul nagy Amerikában, pedig írásai csak lassan lettek hozzáférhetőek, és sok közülük ma is kiadatlan. E sugárzás mögött nemcsak a nagy egyéniség áll természetesen, hanem a biztos ráérzés a korszellemre, ami maga is a tehetség része.

A három fiatalabb vezéregyéniség nem vetette magát alá a lenyűgözően magyarázó Olsonnak, de elfogadták őt, egyben-másban vitatkozva vele, programjuk hangadójának, szóvivőjének. Tekintélyét előttük nemcsak ez a néhány vers alapozta meg, melyekben új poétika bontakozott ki, hanem ennek a poétikának első, korszakos megfogalmazása is, a "Projective Verse" című esszé. Olson előrébb tartott náluk a közös cél felé haladtukban, és megfigyelhető, ahogy e fél évtized során mindhárman megtalálják saját hangjukat Black Mountain műhelyében. Ez a műhely ténylegesen szinte sosincs együtt — talán egyszer sem fordult elő, hogy a négy költő Black Mountainben találkozott volna. Robert Creeley kezdetben még Mallorcán él bakaöszöntődíja morzsáin, s onnan szerkeszti a Black Mountain Review-t.²⁶ Duncan pedig, aki mögött már másfél évtized szellemi kalandjai és versei állnak, csak 1955-ben kapcsolódik be személyesen a kör munkájába. A másik posztmodern lap, az Origin szerkesztőjével, Cid Cormannel pedig szinte mindvégig levelezés útján tartja Olson a kapcsolatot.²⁷ A levelezés még fontosabb lesz az iskola bezárása után. Nekünk magyaraknak, ahol a szellemi tartalmú és rendeltetésű levelezés talán már teljesen kiment a divatból, elképzelhetetlen az a levelezéstömeg, ami az amerikai író életéhez tartozik ma is — nem kétséges, hogy a nagy távolságok, az élet decentralizáltsága folytán. De kell hozzá küldetéstudat is — ezekben a levelekben fogalmazódnak meg először az esszék mondatai, melyeknek egyelőre még nem juthat nyilvánosság. Ezek a levelek a kávéházak irodalmi asztalait

²⁶Charles Olson—Robert Creeley: The Complete Correspondence. Ed. George Butterick. Black Sparrow Press, Santa Barbara, Ca. 1—6. köt., 1980—1985.

²⁷Charles Olson: Letters for Origin: 1950—1955. Ed. A. Glover. Cape Goliard Press, London, 1970.

helyettesítik, de természetesen módosulásokkal, hiszen a teljesen bizalmas és köznyelvi beszédtonus sem teremtheti meg a levelekben a beszélgetés helyzetét. A műhely — Black Mountain — sorsfordító szerepéről hallgassuk meg Robert Duncant: "Bár Olson tíz évvel idősebb volt nálam, én sokkal korábban kezdtem írni, mint ő és mint persze a többiek. (...) Mégis, amíg ők meg nem jelentek a színen, nem találtam hazai talajra. És a hazai talajt nagyon nehéz megtalálni."²⁸

Black Mountain idilli elszigeteltsége az Allegheny-hegység völgyében nemcsak a levelek folytán volt más, mint aminek látszott. Ez az 1951 és 1956 közti korszak Amerikában a nagy prosperitás ideje, a fogyasztói életforma hőskora, és az olcsó közlekedés még a vékonypénzű művészek számára is lehetővé teszi, hogy könnyűszerrel felutazzanak a félnapi útra fekvő New York-ba. Onnan rengeteg vendéglőadó jön le rövidebb-hosszabb látogatásra, és hozza magával New York legújabb híreit, szellemi izgalmát, az új festészet — a New York-i Iskola — pezsgését. De az Olson-korszak már eleve, tanárai és előadói folytán, a New York-i avantgárd egyik központját "helyezte ki" Black Mountain jótékony közegébe, és a New York-i iskola festői, valamint Duncan San Francisco kisugárzását is elhozták magukkal. Ezzel Black Mountain szerves láncszeme lett az amerikai modernizmus történetének, melynek állomásai, folyton áttevődő fővárosai a tízes évektől Chicago, New York és San Francisco voltak sorrendben. Elmondhatjuk hát, hogy Black Mountainban nemcsak a jelen erővonalai sűrűsödtek össze, de találkozót adott itt mindaz a gondolat, szellemi, művészi és politikai kísérlet, amit a modernizmus első nemzedékei hoztak létre 1912 és 1940 között, nemcsak Amerikában, hanem Európában is. A Bauhaus konstruktivizmusa Albersék révén, de Moholy-Nagy révén is; Marcel Duchamp gondolatai a "talált művészetről", melyek a happeninget előlegezik; Hopper, Sheeler és Demuth új festészeti realizmusa, amely Williams költészetéhez hasonlóan, az amerikai városi helyszínek poézisét teremti meg; Kandinszkij absztrakciója; a San Franciscóba betört Távol-Kelet, a klasszikus japán, kínai és indiai gondolatok és művészi formák, melyeknek másik közvetítője persze Ezra Pound volt; Chicago és San Francisco anarchista és szindikalista hagyományú baloldalisága. A New York-i Iskola néhány évvel előbbre tartó festői pedig maguk is a kiérlelt és magas szinten megvalósított posztmodern utak termékeny választékát kínálták a költőknek s a Black Mountain College diákjainak — Jackson Pollock és Robert Motherwell akció-festésze-

²⁸Duncan in Faas, 58—59.

tét, Arshile Gorky és Willem de Kooning absztrakt expresszionizmusát, Robert Rauschenberg kollázsait.

Olson volt a szellemi mágnes, és ha az iskola becsukása névleg anyagi csőd miatt következett is be, voltaképpen az történt, hogy Olson belefáradt a hat év alatt abba, hogy összetartsa a százfelé tartó társaságot, és gondot viseljen a tömérdék vendégre és vendégelődásra. Arra már nem futotta erejéből, hogy feljegyzéseket vezessen rendszeresen az iskola eseményeiről. Black Mountain története ezért még igen hézagos, és csak a gyakran csalóka emlékezeten alapuló memoárokból rakható össze valamelyest egy töredékes mozaikkép. De bizonyosra vehetjük, hogy 1951 és 1956 között megfordult itt mindenki, aki számított az amerikai művészetben és gondolkodásban, John Cage zeneszerzőtől, Merce Cunningham koreográfustól az említett festőkön át a happeninget alapító Alan Kaprowig és Lewis Mumfordig, az ellenkultúra egyik legfontosabb gondolkodójáig.

A költők és írók közül pedig, a négy vezéregyéniségen kívül, Leroi Jones (Imamu Amiri Baraka), Jonathan Williams, Fielding Dawson, Ed Dorn, Cid Corman, Joel Oppenheimer és John Wieners. Ők azok, akiket Black Mountain-i költőkként tart számon az irodalomtörténet.

Black Mountain College műhelyében nemcsak testi jelenlétével fordult meg annyi fontos kortárs. Jelen voltak a huszadik századi filozófia több vonulatának gondolatai is. Ezekre kevés hivatkozást találunk a költőktől ahhoz képest, hogy mennyire nyitottak az új gondolatok iránt, és milyen erős hajlamuk fejlődött ki a végső soron elvont meditációra. Ennek két oka van. Az egyik a tételes, intézményesíthető és megmerevíthető filozófia iránti ellenszenv, a költő örök félelme, hogy az enyééhez hasonló nyomozások majdan végeteszen egy akadémikus iskola döcögő mondataihoz kötik villanó felismeréseit. Félelem attól, hogy a teljes — és kényelmes — ráhangolódás egy rokon hangú filozófusra olyan szellemi sínre teszi, amelyről többé nincs leágazás, s ez megöli az önálló, intuitív meditációt. Duncan ezzel magyarázza azt, hogy miért nem hivatkozik Merleau-Pontyra és Creeley miért nem ejti ki Roland Barthes nevét.²⁹

A mások ok az, hogy legtöbbször valóban nincs is szó hatásról vagy átvételről — mint e két esetben sem. A korszellem jelenléte nemcsak gondolatokat fogalmaz meg hasonlóan egymástól távoli elmékben; gyakran még a szavak is ugyanazok. Feltűnő például, hogy a field — tér, mező — szó egymástól

²⁹Duncan in Faas, 62—63.

független, de hasonló gondolatokban bukkan fel a század közepén a Gestalt-lélektan és Whitehead munkáiban. "A bőség irodalmát áhítjuk", idéztem Spanos 1973-as tanulmányát — Robert Duncan Bending the Bow című, 1968-as kötetének előszavában pedig ugyanez a gondolat bukkan fel, "a bőség művészei", bár a szó maga itt nem a generosity, hanem az abundance.³⁰

Leszögezhetjük, hogy a posztmodernizmus harmincöt év során újfogalmazta vagy idézte mindazokat az egymásba csatlakozó gondolatokat, amelyeket az európai és amerikai filozófia két vonulata, négy nemzedék munkásságában ki-mondott, Henri Bergsontól és John Deweytől Edmund Husserlen és Alfred North Whiteheaden, Martin Heideggeren és Maurice Merleau-Pontyn át Michel Foucault-ig és Roland Barthesig, Mihail Bahtyinig és Jacques Derridáig. Nemegyszer hamarabb, mint a filozófusok. Ezek a nagyjából két vonulatba rendeződő gondolkodók, tudjuk, sokban egymással sem értettek egyet. A költők maguk is különbözők és sokarcúak. Nem lineáris kapcsolatokat kell tehát elképzelnünk, hanem inkább a korszellem egy hatalmas fieldjét, mezejét vagy terét, melyen ki-ki különböző hálózatokat rajzol fel magának — de mégis, a mező, a tér közös.

Ezért nem származtatni próbáljuk a posztmodern költők gondolatait, hanem inkább párhuzamokat vonunk.

Egy organicista párhuzam: John Dewey

Ezek a gondolatok szépek Olson, Duncan, Creeley vagy Levertov megfogalmazásában, mert a nyelvvel rendkívül bensőséges a viszonyuk. E mondatokban szemünk láttára formálódik meg a gondolat, új szintakszisával, friss képvisével. Ennek az ontologikus szimbiózisnak természetes következménye, hogy költőink idegenkednek a parafrázistól; Creeley az, aki a végletekig átérzi ezt. A gondolat szerint nem más, mint a mondat, amelyben megtestesül. A parafrázis félreértés, tévedés; vétek a gondolat ellen. Ezért igyekszem minél gyakrabban idézni szó szerint a költők sűrű szövetű esszéiből.

E szimbiózis arra csábítana, hogy a strukturalizmus párhuzamait keressük meg; én azonban szeretnék előbb egy korábbi kevésbé ismert szellemi jelenségről, John Dewey esztétikájáról szólni. Ezt a párhuzamot lényegében egy kiadatlan, 1978-as előadásom alapján követem. Tudtommal sem addig, sem azóta nem foglalkozott a posztmodernizmus kritikája ezzel a kézenfekvő lehetőséggel.

³⁰ Bending the Bow, New Directions, New York, 1968. Introduction, I—X.

Robert Duncan az, aki Deweyre hivatkozik, Ralph Waldo Emerson társaságában. Ezt a mondatot idézi a Művészet mint élményből (Art As Experience), Dewey esztétikájából: "Rend, ritmus és egyensúly egyszerűen azt jelenti, hogy az élmény szempontjából jelentős energiák (kiemelés tőlem) a lehető legjobban működnek." Duncan ezt, és Emerson hasonló gondolatait, a Maximus-versek, Olson főműve előfutárának tekinti, és így magyarázza: "Ebben az esztétikában a megfogadás (conception) nem vonható el a tettől (doing); a szépség annak szépsége, ahogy az íász célba talál. A cselekvés által a forráshoz kapcsolódva, a gondolkodás (intellect) valóban energiaként nyilvánul meg."³¹

A Dewey-hatás vagy Dewey-rokonság vizsgálatát indokolja az is, hogy éppen Alfred North Whitehead, Olson kedvenc és sokat idézett modern filozófusa mondta: "Kellős közepén járunk a korszaknak, amelyben Dewey hatása uralkodik." Dewey és Black Mountain szoros összefonódását már említettük. Kevés filológiai nyomozással pedig az is megállapítható, hogy Dewey 1931–32-ben, a Harvard egyetemen ismertette először esztétikájának vázlatát — és történetesen épp ott diákoskodott akkor a hatalmas kíváncsiságú és energiájú Charles Olson.

Vessük tehát össze a Művészet mint élmény, e könnyen áttekinthető, élvezetes könyv sarkalatos gondolatait a Black Mountain-i költők tételeivel. Az összevetés haszna, hogy legalább egy kísérlet erejéig, megmutatja, hogyan következhetnek egymásra egy rendszeres esztétika logikájában ezek a tételek. Dewey könyvében tisztán állnak az erővonalai egy közös szellemi térnek, amelyből további ösvények vezetnek el a háttérbe, az amerikai gondolkodás háttérébe, William Jamesig és Emersonig.³²

A Művészet mint élmény az élmény vizsgálatával kezdődik, s erre a vizsgálatra épül többi kulcsfogalma. Dewey az élmény szerkezetének hasonlóságát látja minden emberi tevékenységben, s ebben a tekintetben nem ismer el lényeges elválasztó különbséget műalkotás, műélvezet és mindennapi élmény között. Az esztétikum szférájának a mindennapi tevékenységtől való elválasztását újabb keletű történelmi képződménynek tartja; egyike ez annak a sok káros, az élet teljességét elfedő és romboló tünetnek, amit a fejlett ipari társadalmak munkamegosztása létrehozott. A művészet áruvá lett; kia-

³¹In: Donald M. Allen--Warren Tallman: The Poetics of the New American Poetry. Grove Press, New York, 1973. "Notes on Poetics Regarding Olson's Maximus". 1965. 188.

³²Az idézeteket a következő kiadásból vettem: Art as Experience, Capricorn Books, Putnam, New York, 1958. A továbbiakban az idézetek után zárójelben tüntetem fel az oldal számát.

lakult a múzeum és a műtárgy a tizennyolcadik és tizenkilencedik században, a nemzetállamok kultúrideológiájának részeként, melyet ma a legtöbb művész és esztéta is természetes örökségnek tekint. Az ily módon a mindennapoktól elválasztott művészet éterizálódik, folytatja Dewey, és a művelt és műveletlen emberben egyaránt kiolthatatlan esztétikai ösztön kielégítésére létrejön a nagyvárosi folklór és az úgynevezett szórakoztató műfajok. A művészből luxuscikkeket készítő külön lesz, miközben azok a tárgyak, színterek, események, melyek a közember életét alakítják és kísérik, elvesztik, sőt száműzik magukból az esztétikumot. Hasonló értelmű sorokat idézhetnénk Lewis Mumfordtól vagy Marxtól is, de ezúttal hadd álljon itt Charles Olson egyik kifakadása az Emberi mindenség (Human Universe) című híres esszéjéből: "A kultúra feltételét, a részvételt, kiszorítja a nézősködés (spectatorism). És prémiumokkal, díjakkal hálálják meg az olyan munkát, amelyet az üzlet és a kormányok monopóliumai agyaltak ki, hogy védjék magukat a rátermett ember érvényesülése és a leleményes ember ősi önmegvalósítója, a saját műhely ellen... Az érték kipusztul a Földről, mert senki sincs, aki keresztülverekedné magát hozzá, a csillogó, mindenkit megejtő felszín alá."³³

Az esztétikum és az élet szétválasztása Dewey szerint rokon más szerves emberi funkciók széthasadásával és széthasításával, melyet az európai filozófiának olyan, Dewey szemében végzetes hatású fogalompárjai tükröznek, mint a test-lélek, szellem-anyag kettősség. Ez az utóbbi probléma áll az Emberi mindenség válságelemzésének középpontjában; a posztmodern költők osztják Dewey — de akár Heidegger — erős anti-arisztotelaiánus indulatát, amely az ontológiától az esztétikáig mindent felölel. Duncan egyetlen mondatot idéz egyetértéssel Arisztotelésztől: "A lélek az élő test játéka."

Dewey nem a jelenségek elemezhetőségét tagadja, hanem az analitikus módszer uralkodásának veszélyére figyelmeztet, amely az egészből elvont elemeket önálló létezőként tekinti. A szintézist hiányolja, az egész, a folyamat elsőbbségét.

Látható már e néhány idézetből is, hogy ennek a nálunk kevésbé ismert esztétikának egész gondolati közelítése mennyire egy töről fakad a strukturalizmussal, Husserl és Heidegger eszméivel. Ha Olson valóban hallotta ezeket a gondolatokat első kifejtésükben a Harvardon, és a felfedezés és a ráismerés örömeivel, akkor érthető, hogy Whiteheadben találta meg a kongeniális filozófust, és hogy annyi mondatát érezzük heideggeri gondolatok parafrázisának, vagy inkább eredeti, meggyőző újrafogalmazásának.

³³"Human Universe". Selected Writings, ed. Robert Creeley, New Directions, New York, 1966. 59.

Valóság és tudat, test és lélek, mindennapi és esztétikai szféra egységét, folyamatosságát Dewey még az esztétikai dimenzióban is az említett élmény-fogalommal igyekszik helyreállítani. Ennek az egységnek és folyamatosságnak az ember biológikumában látja biztosítékát — helyesebben, egy olyan organizmusban, amely a biológiai és a pszichikai elválaszthatatlanul egyesíti. Az ember "biológiai" lény, mondja Dewey, és életritmusát, élménysztruktúráját nagyban meghatározza az is, amiben közös más élő szervezetekkel. Ez a megállapítás — csakúgy, mint Olson hasonló aforizmái — nem az ember "leértékelését" jelenti, hanem az állati felemelését, s főleg az emberi érzékelés régi státusának visszaállítását. Az élet lényege a környezettel való kölcsönhatás, erősíti meg Dewey is, "nemcsak külsődlegesen, hanem a legbensőségesebb módon". "Egyetlen élőlény sem él csak a bőre alatt", folytatja a gondolatot új irányban Dewey (13), amit Charles Olson így fogalmaz meg az említett esszében: "a bőrünk az, (...) ahol minden lényeges lejátszódik, az ember és a külső valóság annyira egymásba vegyül, hogy a leghelyesebb, az ember szempontjából, egynek tekinteni őket" (SW 60).

Ebben a mondatban sok minden egyéb bennefoglaltatik — Olson mondatai mindig ilyen sokrétűek, sokarcúak. Nemcsak az ember környezeti szimbiózisának gondolata, nemcsak az, hogy a művész szempontjából a külső és a belső világ egy, vagy egyesül. Az érzékek, az érzékelés, az érzékiség itt sugallt fontossága mindjárt eszünkbe juttatja William Carlos Williams egyik kulcsszavát, a contact-ot, melyet kapcsolat, érintés, érintkezés és kontaktus jelentéskonstellációjából rakhatunk csak tökéletesen össze magyarul. Helyénvaló itt Williams egy másik kulcsszavát is felidézni, a helyit (local), melylyel a Black Mountain-i költők egyik fő törekvéséhez, az itt és most megragadásához jutunk, de eszünkbe jut az is, hogy a hely szónak, mint a bonyolult s egyszeri események, events, színhelyének, mekkora a fontossága Whitehead filozófiájában.

A helyi gondolata Deweyben ilyen társadalomkritikai elemzést indít el: "Az iparnak és a lakosságnak a gazdasági rendszer hozta mozgékonyasága meggyengítette vagy megszüntette a műalkotás kapcsolatát a genius locival, melynek valamikor természetes kifejezője volt. Mint műalkotás, elvesztette honos státusát, és újat nyert helyette — a szépművészet egy példánya lett, és semmi más." A posztmodern költők egyik törekvése az, hogy ezzel a történelmi fejleménnyel szemben visszaszerezzék a vers ősi státusát, biztosítsák szerves szerepét a közösség életében. Ehhez pedig, úgy vélik, teljes szimbiózisban kell élniük a hellyel: a közösséggel, a hely szellemével, politikájával, biológiájával és geográfiájával. Ez volna Olson idézett szavaival a

"műhely", "a leleményes ember ősi önmegvalósítója". És természetesen, a műhelyhez társak is kellenek. Ez a törekvés világosan megfigyelhető Duncannek San Franciscóhoz, Olsonnak a Massachussetts állambeli halászkikötőhöz, Gloucesterhez, Gary Snydernek és Robert Blynak pedig ahhoz a tanyavilághoz való viszonyában, ahol a Sierra Nevadában, illetve Minnesotában élnek, illetve éltek. Olson az, akinél ez a törekvés fájdalmas szólamként lép be költészetébe is, és ő az, aki legjobban megszenvedi, hogy ez a szimbiózis ma csak csökevényesen jöhet létre. Csak város van, mondja Olson, de nincsen polis, vagy Duncan egyik szójátékát átalakítva, van község, de nincsen igazi község. A vers ezért a szimbiózis zavaráról szól, mint ahogy ez az élmény adja a Patersonnak és a Maximus verseknek a feszítő indulatot. Maximus Olson alteregója, s a versciklus egyik fő témája az, ahogy ez az alterego történelmi adatokból, legendákból, a gyermekkor történeteiből s a jelenkori, üdülőhelyesülő, yachtosodó kisváros mindennapjaiból valamiféle képzeletbeli polist terem meg. Mindemögött, természetesen, az amerikai költő heroikus erőfeszítését látjuk a gyökerek visszaszerzésére; a részvételre a hely életében, úgy, hogy ennek a részvételnek a költő-volta nem lehet alapja, mert először a vers iránti igényt kell megteremteni. S ha már itt tartunk, említsük meg a hatvanas évek ellenkultúrájának nagy pozitívumát ebben a tekintetben — s a beatköltőket, akik a költészet térnyerésének ékei voltak, s akik ezt a Dewey-, Olson-diagnózist maguk is ugyanígy vallották 1955–56 előtt.

Elemzésének következő lépésében az élet alapritmusát vizsgálja Dewey: "Az élet maga olyan fázisokból áll, melyekben az organizmus elveszti a környező dolgokkal való lépéstartását, majd visszaállítja az összhangot — vagy tudatos erőfeszítéssel, vagy szerencsés véletlen folytán. De, a növekvő életben, az összhang visszaállítása nem egyszerű visszatérés a korábbi állapothoz, mert a különbözőzés és az ellenállás állapotait sikeresen túllépve, gazdagodott [az organizmus]. Ha az organizmust nem pezsdíti fel ilyen múlt elidegenedés, csak tengődik. Az élet akkor növekszik, amikor a múlt összhangvesztés csak átmenet ahhoz, hogy az organizmus energiái és az életkörülmények egyensúlya kitágulhasson. (...) Ezek a biológiai közhelyek többek önmaguknál; az élmény esztétikumának gyökeréhez vezetnek el (...) Itt van csírájában a ritmussal megvalósuló egyensúly és harmónia. Forma akkor születik, mikor mozgásban lévő, de tartós egyensúly jött létre. (...) Egyensúly nem mechanikusan, nem a tehetetlenség révén következik be, hanem feszültségből, a feszültség folytán." (14–15.) Ezt az alapképletet Dewey vitális alkalmazkodásnak nevezi; ha sikeresen megy végbe, a résztvevő sikerélménye, a beteljesedés, az esztétikussal határos lesz, függetlenül az organizmus szintjétől

és az alkalmazkodási folyamatot elindító feszültség minőségétől. Az esztétikumot az emberinek ehhez a biologikus, organizmikus alapjához kapcsolva, Dewey az esztétikumtól való elidegenedés lehetetlenségét akarja bizonyítani, hiszen, mint láttuk, minden emberi beteljesülésben ott látja az esztétikumot, az esztétikai gyönyörézés jelenlétét. Ez a bonyolult modulált ritmus a feszültség és az egyensúly közt az organikus alapja, szubsztrátuma minden emberi tevékenységnek, ez adja élményeink célját és szerkezetét (pattern) (25).

A változás igényéről és az élmény folyamatáról másutt ezt írja Dewey: "A változatosság igénye az organizmusban olyan nagy, hogy az élménybe különösebb külső alkalom nélkül is beleviszi. Még az óra tiktakolását is változó-nak halljuk, mert amit hallunk, az a fizikai esemény együtthatása az organizmus válaszainak változó lüktetésével. (...) Az organikus élet folyamata maga a változás (variation). William James gyakran idézett szavai szerint, a 'mindig, de sose egészen' példája ez."

Ez az idézet nemcsak a Whitehead—Dewey—William James láncolatot teremti meg, hanem tovább finomítja vázlatos áttekintésünk fogalmait. Látjuk, hogy az élmény voltaképpen nem egyéb, mint az élet folyamatainak egy formába rendeződő, de mindkét végén nyitott szakasza. Ezzel a formával Dewey nem foglalkozik, annál inkább Duncan, aki az értelmezéshez az alaklélektan fogalmait hívja majd segítségül. Az is látható, hogy a környezet fogalma Deweynél rendkívül gazdag; a külső és belső világ szüntelen folyamatainak az organizmusban felfogott eredőit jelenti, és ezzel valóban Olson és Whitehead felé mutat, akik kimélyítették, gazdagították ezt a gondolatot.

Az organikus ritmusokról ezt mondja Duncan Nyitott mindenség (Open Universe) című esszéjében: "Dagály-apály a tenger holdja és napja alatt, a szív szisztoléja és diasztoléja, ezek a ritmusok ott rejlenek mélyen az élményeinkben, s ha engedjük, hogy uralkodjanak beszédünkben, a makacs szabályos hangsúlyok, rímet rím után megtörő sorhullámok elragadó monotóniáját halljuk." Ez a vitális alapritmus, mint Duncan is jelzi, nem az organikus gyarapodás ritmusa még, hanem a monotónia teremtette lebegése. Így folytatja: "Vannak költők, akiknek ez az emelkedés és esés, az anyagi dagály és apály, mindenük. Amőbaintelligenciák, a tengerár emlékében lakozók, éber lelkünket megbabonázzák, s mi hagyjuk, hogy lelkünk elringjon a vers toluló hullámain. A rímelő sorok és az ismétlődő metrum meggyőznek bennünket. Aki az éjszakát és nappalt, vagy a tenger ősi hipnózisát idézi fel bennünk, előhívja belőlünk az erős sóvárgást, hogy visszatérhessünk a periodikus szerkezetbe, a komplikálatlan anyag tunyaságába." (Allen, 213—14.)

Kibontani e gazdag költői próza minden utalását nem tudjuk most. A jó hallásúak rögtön észreveszik benne a Dewey-párhuzamot, s azt is, ahogy a nyitott vers, a szabadvers poétikája készül előlépni az utolsó mondatokban.

A periodikus ritmus lebegése tehát az anyag őszállapotába, és életünk hajnalába, az anyaméhbe ringat bennünket vissza, és nem kétséges, hogy ez egyike életadó forrásainknak. A zárt, metrikus hangzásformájú versekben mindig ott lüktető végletek lebegése ez, a gyermekdalok, a ringatók balzsamos hullámozása. De Duncan számára a költő, s általában az emberi önmegvalósítás feladata a folytonos kilépés az aperiodikusba. Dewey kifejezéseivel élve, ki kell lépünk az egyensúlyból, vállalni kell a feszültséget, hogy a magasabb rendű, s ismét csak múltó egyensúly létrejöhessen.

Maga Duncan is hivatkozik természettudományos tételre, a biofizikus Schrödinger 1944-es aforizmájára: "Az élő anyag kerüli az egyensúlyba-hanyatlást. Mikor mondhatjuk az anyagra, hogy él? Amikor 'végez valamit', mozog, cserét folytat a környezettel." Az élet tehát aperiodikus: az ősi tenger periodikus ritmusának emlékét ott őrizzük a sejtjeinkben, de ott van a bonyolultság, a periódus megtörése felé törekvő vágy is, amely már az atomcsoportokban megismételhetetlen egyszerűséget ad minden embernek. "Tudatunk, s a vers mint a tudat legmagasabb rendű erőfeszítése, táncba szerveződik a személyes és a kozmikus között", mondja Duncan (Allen 214), ahogy a "kromoszómák táncában" teremtdik meg egyszeri magunk lehetősége, az az egyszeri képlet, ami az én.

Innen már magától következik a költő feladatának ilyen felfogása: "Foglalatalkodásunk a megismeréssel, a mesterséggel, a tudományokkal, igényünk az igazságra, nem végkövetkeztetésre tör, hanem arra, hogy nyitva maradjunk mindannak, amit nem tudunk (...) a határvonalon, azon az újjhegynyi vagy gondolathegynyi helyen, ahonnan az indítások, az újdonságok erednek." (224)

Dewey ezt így mondja: "Mivel a művész számára különösen fontos az élménynek az a fázisa, amikor létrejön az összhang, nem kerüli el a feszültség és az ellenállás pillanatait. Sőt, keresi őket, nem önmagukért, hanem a lehetőségért, hogy segítségükkel olyan élmény részese lehessen az élő tudat, amelyik egybefoglalt és teljes." (15)

A hangsúlyt a két idézetben nem ugyanott halljuk. A költő, Duncan, a nyitottság mozzanatát hangsúlyozza, hiszen belőle ered az alkotó indulat, az alkotás lehetősége, energiája. Dewey, a két nemzedékkel idősebb esztéta viszont azért tartja fontosnak a kinyílást, mert az új teljesség, az új egyensúly, az új forma ígéretét rejti magában. Míg tehát egyetértenek abban, hogy a folyamatok ritmusai a mechanikus ritmusok és az organizmus bonyolult szó-

lamaként hangzanak fel, Dewey, talán még közelebb az organizmus egyensúlyi modelljéhez, a zárás mozzanatát emeli ki. Bertalanffy viszont már — Duncan-nal és Schrödingerrel — ezt mondja: "a feszültségek teljes megszűnése nem a nirvána üdvözült állapotához vezet, hanem a lelki zavarokhoz",³⁴ vagyis az újabb modell szerint a feszültség maga az élet.

Duncan gondolkodásának a Schrödinger-idézet egyik sarkköve lett, s egy egészen friss beszélgetésben, melyet biológus-költő barátjával, Michael McClure-ral folytatott 1985-ben, ismét megemlíti.³⁵ Schrödinger gondolatainak egyezését Bertalanffy biológiai rendszermodelljével már említettem a Lewis Mumfordról szóló tanulmányomban³⁶ — itt csak a neveket ismétlem el, hogy jelezzem, az organikusságnak ez a korszerű felfogása milyen irányban tágítja tovább horizontunkat. A nevek bizonyítják, hogy milyen erős a természettudományos és enciklopédikus érdeklődés ezekben az amerikai posztmodern költőkben; s azt is, hogy a párhuzamok keresésében Deweynél közelebb léptek a saját nemzedékükhöz, s ez fontos hangsúlyváltásokat is jelez a szemléletben.

Néhány természettudományos párhuzam

Az egyezéseket még sokáig sorolhatnánk a Dewey-esztétika és a Black Mountain-i költők eszméi között. Beszélhetnénk hasonló tér—idő³⁷ elképzelésükről: az idő folyamat-voltáról, kontinuitásáról, mely felváltja az idő korábbi diszkrét pontokba bontását, s amelyet Olson Bolyai, Riemann és Lobacsevszkij tudományával bizonyít egyfelől, másfelől e szemléletváltás zseniális megsejtésének nyomaival Melville regényeiben. Beszélhetnénk arról, hogy Dewey és Duncan egyformán értik Keats két híres, Elioték által zavarosnak bélyegzett kifejezését: a "negative capability"-t, ami a befogadó képzelet fölényét és autonómiáját deklarálja a művészi alkotófolyamatban; valamint a híres "Beauty is truth, truth beauty" sort, melyet Duncan a Nobel-díjas fizikus, Paul Dirac mondásával értelmez: "Fontosabb, hogy szépség legyen az egyenleteinkben, mint az, hogy a kísérleteinkhez igazítsuk őket." (Allen—Tallman 218, Dewey 32—34.)

³⁴Ludwig von Bertalanffy: Robots, Men and Minds. Psychology in the Modern World. Braziller, New York, 1967.

³⁵Conjunctions. No. 7., 1985, New York. 70.

³⁶Kodolányi Gyula: "Lewis Mumford: A nyitott rendszer metaforája". Valóság, XXVII. évf. 12. sz., 1984. december.

³⁷A tér—idő kontinuumról ld. Charles Olson: "Equal, That Is to the Real Itself". Selected Writings, 46—52.

Bolyai, Dirac, Carl Sauer, a kultúrgeológus: rendkívüli igényre és szellemi energiára vall, hogy ezek a posztmodern költők otthonosan mozognak nemcsak a társművészetek, hanem a mai természettudomány világában is. 1973-ban, San Franciscóban jártamkor Duncan azzal lepett meg, hogy a legújabb magyar zeneszerzők hanglemezeit mutatta meg a gyűjteményében; az esszéket, interjúkat olvasva folytonosan felkapjuk a fejünket a művészeti és történeti műveltség különös és eredetien értelmezett példáira csakúgy, mint a tudományos értesültségre, a legújabb tudományos eszmék mély átérzésére, amely belép a költészetbe is. S mindezt akkor, amikor író-kortársaink legtöbbje eleve lemond a tudomány gondolatainak követéséről, s ebben, valljuk meg, a tudomány hibája is nagy, hiszen nem igyekszik eredményeit közérthetővé tenni.

Olson kései indulásának bizonyára ez az időmészto teljességigény is oka. Így ír 1946-ban mesteréről, Poundról, akihez egész életében a rajongás és taszítás viharos érzelmei fűzték: "Az volt a rögeszméje, hogy mindent a művészet rendjébe akart felemelni. A természettudományban tudatlan, és meglepve látja, amin Goethe nem lenne meglepődve, hogy egy fizikus lett a tragédia színirendezője."³⁸ A célzás természetesen a Japánra dobott atombombákra vonatkozik, s a modern fizikusok döntő szerepére a tömegpusztító eszközök létrehozatalában. A tanulság világos: korunk nem érthető meg a természettudomány eszméi nélkül, s a példát a teljesség szellemi megteremtésére Goethe adja; de ezért ma sokkal nehezebb helyzetben kell megharcolni.

Duncan mondja egy interjúban: "Az igazsággal az a nehézség, hogy folyton létrejövőben van, s ezért nem köthető helyhez. Ez nyilvánvaló volt Charles Olson előtt, aki azonnal megértette Heisenberg egész Bizonytalansági Elvét."³⁹ Ezzel cseng össze ez a három sor Duncan "Ahol megjelenik" (Where It Appears) című versében, amelyik a Sorok (Passages) című nyitott ciklus negyedik darabja: "levonni / fontos / inkonklúziókat".⁴⁰

Az erős lélektani és mélylélektani érdeklődést természetesnek tekintve, érdemes külön említeni még Olson nagy olvasottságát a régészetben, az antropológiában és a geológiában. Gary Snydert, mint Olsont is, a kereszténység előtti társadalmak antropológiai leírásai érdeklik, és Olsonnál behatóbban foglalkozik a pleisztocénnal és a neolitikum kultúráival, csakúgy, mint

³⁸Charles Olson: "This Is Yeats Speaking". Human Universe and Other Essays. Ed. Donald Allen. Grove Press, New York, 1967. 100.

³⁹Duncan in Faas, 61.

⁴⁰"Where It Appears", Passages 4. Bending the Bow, 15.

Clayton Eshleman. Egy másik érdekes, és éppen Snyder révén közismert nyitás a Távol-Kelet irányába történik; de erről még szólunk később.

Mindezek a törekvések nemcsak a posztmodern mozgalom kíváncsiságát, újító hevét bizonyítják, hanem beleillenek abba az általános holisztikus szemléletbe, amelyik oly közel hozta költőinket az organicista és strukturalista gondolatok minden válfajához. Duncan mondta: "Úgy találom, hogy érzelmileg képtelen vagyok arra, hogy a világmindenséget ne tartsam integráltnak. Számomra tehát nincsenek triviális események. (...) És számomra minden, ami a versben történik, alkalmasan van megragadva, s ezért nem triviális."⁴¹

A gondolkodás, a költészet ökológikus felfogásának küszöbére jutottunk — s innen csak egy lépést kell tenni a szűkebb ökológiai téma, a környezetvédelem és a technizált ember és a természet viszonya felé, hogy ismét az ellenkultúrába jussunk, de úgy, hogy egyben a posztmodern költészetben is belül maradunk: Gary Snyder és Allen Ginsberg megannyi környezetvédelmi "tárgyú" versénél és esszéjénél, melyek egy hatalmas társadalmi mozgalom jéghegyének lettek ünneptelt csúcsai.⁴²

Az organikus forma a költészetben: a nyitott vers

Az organikusság kettőt jelent, s a posztmodernizmus gondolataiban egyszerre mindkét jelentésében szerepel. Egyrészt azt jelenti, hogy az emberi valóságot a biológiai szervezetek, az organizmusok folyamataival szemlélletti. Másfelől viszont a biológiai modell csupán metafora. Meta-jelentése az, hogy az emberi folyamatok és az emberi alkotások olyan modellezhetetlenül bonyolult rendszerek, amelyeket — túl a biológián — a lélektan, a társadalomtudományok, a vallás tényeivel lehet csak tovább finomítani. Szervezetek, vagyis többek részeik összegénél. Ez természetesen közhely volna, ha csak a tudományokról beszélnénk; de mi most egy esztétikáról beszélünk, amelynek az a sajátossága, hogy így gondolkodik az emberi jelenségről — szemben azokkal a bőséggel említhető mai esztétikákkal, amelyek mechanikus (például behaviorista), közgazdasági vagy technikai metaforákkal igyekeznek jellemezni az emberi világot, vagy éppen teljes ismeretelméleti szolipsziz-

⁴¹Duncan in Faas, 62.

⁴²Ld. különösen: Gary Snyder: *Earth House Hold*. New Directions, New York, 1968; *The Real Work*, New Directions, New York, 1981. Ökológiai témájú esszé magyarul: ld. *Ökológiai Kapcsolatok*, szerkesztette Endreffy Zoltán és Kodolányi Gyula, Népművelési Intézet, 1984.

mussal. A posztmodernizmusnak ez a vonulata, mint Husserl és Merleau-Ponty, visszaállítja a biológikum és az érzékelés fontosságát; nem önmagukért, hanem mert bennük és rajtuk át, nem őket kikerülve, történik a teljes, az irracionálist is magába foglaló emberi valóság. A művészet számára ez az érzékiség mindig a megragadhatóságot is jelentette, azt az ábrázolási bizonyosságot, amit az olyan mondásoknak szolgál alapul, mint az "elsárgult az irigységtől".

Az organikus forma Black Mountain-i értelmezése is az organikusság e kettős, szó szerinti és analogikus jelentésén alapszik. Természetesen, mint a többi rokon poétika, ez is Coleridge és Wordsworth organikus forma-elképzelésétől ered; közelítésmódja és kifejtése azonban radikálisan új, s mondhatnánk radikálisan amerikai.

Láttuk, hogy az írás állapota Duncanék szerint a nyitottság állapota — az aperiodikusba lépés, az aszimmetrikus forma magasrendű kalandjának pillanata. Ezért nevezték el organikus formájú szabadversüket nyitott versnek, illetve — erős expresszionista indíttatásuk szellemében — projektív (projective), kivetítő versnek. E vers geneziséről ezt mondja Duncan: "Ez a kitért, nyitott forma (Olson projektív, kivetítő versnek nevezte el a költészetben) az 1940-es években bukkant fel. Ezra Pound Pisai Cantóinak és William Carlos Williams Patersonjének, Sztravinszkij Háromtétéles Szimfóniájának megismertén kezdtem megérteni, hogy lehetséges az, hogy a forma lelőhelye (locusa) a mű apró, a pillanatban éppen érzékelt részlete legyen, és hogy az éppen ott megjelenő hangra és jelentésre figyeljünk, a dallamot vagy a történetet impulzus, nem pedig terv szerint alakítsuk." A nyitott forma időszűrőségét megint csak természettudományos analógiával indokolja: "Az ember történelme során talán még sosem értettük meg ennyire, hogy nemcsak személyes tudatunk, de maga a mindenség belső szerkezete is csak az éppen mostban valósulhat meg. Az atomfizika vitt el bennünket ennek a — nem tudom, bizonyoságnak-e, vagy — kétségnek küszöbére." Alfred North Whitehead aforizmája illik ide: "A jelen mindent magába foglal, ami van."⁴³

Amikor a kivetítő versről beszélünk, ismét eszünkbe jutnak a Black Mountain College kapcsán említett festészeti rokonvilágok. Feltűnő, hogy ezeknek a költőknek milyen erősek a festészeti vonzalmak. Creeley a szellemi hatások közt újra s újra megemlíti John Altoont, Philip Gustont, Jackson Pollockot és Franz Kline-t,⁴⁴ Robert Duncan pedig a Nyugati Part, San Francisco meste-

⁴³Duncan: "Towards an Open Universe". 1966. In: Allen—Tallman, 224.

⁴⁴Creeley: Contexts of Poetry, 154.

reit nevezi meg barátai közt: Clyfford Stillt, Richard Diebenkornt,⁴⁵ akik mind az absztrakt expresszionizmus klasszikusai. Mivel ezek nem "ábrázoló" festők, az energiák mozgása vásznaikon sokkal csupaszabb, s ez bátorítást és mintát adott a költőknek is, hogy szabad utat engedjenek ösztönös törekvésüknek nem mimetikus, nem ábrázoló művészet létrehozására. A kivetítő vers a papíron, nyomtatásban is, rendkívül tudatosan alakítja a kétdimenziós teret, s ebben a tekintetben Olson, Duncan, Levertov, Michael McClure és Snyder, majd a második nemzedékben Paul Blackburn, Ted Berrigan és Robert Kelly, érzékeny rendszerre finomították mindazt, amit a korai modernisták, Pound, Apollinaire és Majakovszkij a verskép felforgatásában és átkomponálásában kezdeményeztek.

Az energiát kiemeltem az imént, és kiemeltem — akkor minden indoklás nélkül — legelső Dewey-idézetemben is. Az energia a kulcsszava Charles Olson e radikális meghatározásának is, amelyet a híres, 1950-es esszéből, a Projective Verse-ből idézek: "A vers energia átvitele onnan, ahol a költő kapta (erre sokféle magyarázata lesz), maga a vers által, egészen, végig az olvasóig. Eddig rendben. A vers tehát maga is, minden részében, nagy energiájú szerkezet kell legyen, és, minden részében, energiakibocsátó."⁴⁶ Nem véletlen talán, hogy egy amerikai esztétikában, még ha ellenesztétika is, ha egy ellenkultúra poétikája is, az egész civilizációt annyira jellemző energia-kultusz felbukkan. Természetesen átváltozik, már nemcsak externalizált, ahogy például a Jackson Pollock festéséről készített filmkockákon jelenik meg, hanem internalizált, a mélylélektan libidó-koncepcióinak rokona. Olson, akinek a mítoszlól vallott felfogását erősen befolyásolta Carl Gustav Jung munkássága, ebben a kérdésben is egyetért a svájci mesterrel, amikor a tehetséget a rendkívüli energiaösszpontosítás képességének nevezi: "az energia nagyobb, mint az ember, s ezért, ha ki tudja nyitni a magában levő energia csapját, olyan emberi irányokba s olyan fókig tudja TÁGÍTANI a maga hasznát az ember, amiről a közhitnek eddig nem volt fogalma."⁴⁷

Az intenzitásnak — energiának — központi helye volt már az imagisták, Pound és Hulme esztétikájában is — de míg az imagista esztétika a világból atomizált pillanatokat érzékel csupán, a posztmodernnél az energia az élmény és a vers Gestaltjában, konfigurációjában, organikus alakzatában nyil-

⁴⁵Duncan: "Notes on Poetics Regarding Olson's Maximus", Allen-Tallman, 188.

⁴⁶Olson: "Projective Verse", Selected Writings, 16.

⁴⁷Olson: "The Gate and the Center". Human Universe and Other Essays, 22.

vánul meg, s ez mindig valamiféle szekularizált, misztikus participáció-folyamat. Pound és Williams természetesen ebben sem csak kezdet, hanem második lépcső is, amit az imagista versektől a kései Cantókig, a Patersonig megtett út képvisel.

Az energia e csupasz áramlását, ezt az intenzív érintést, amit a projektív vers olvasója valóban megérez, Pound, Williams, Zukovsky versein kívül semmilyen irodalmi mintában nem találták meg a Black Mountain-i költők a pályakezdés éveiben. A költészet uralkodó kánonja akkoriban, mint láttuk, egészen más irányba bontakozott ki — amit felkínált mintaként olvashattak a magazinokban és díjazott könyvekben, az beléjük fagyasztotta a szót. Ezért volt természetes, hogy egyszerre fedezték fel maguknak az első avantgárd költőit és a saját nemzedékük festőit — Poundot és Pollockot, Lorcát és Gustont, Gertrude Steint és Frank Stellát. John Ashbery fogalmazta meg az egész posztmodern költészet nevében, 1967-ben visszatekintve, hogy mi volt az a magartatás- és módszer-minta, ami a festőkhöz olyannyira vonzotta mindnyájukat: "az egyetlen dolog, amiben mindnyájan egyetértettünk, az volt, hogy ne legyen program, hogy a vers, úgy képzeltük, adjon lehetőséget minden élménynek, ami bennünk van. Ne legyenek programos korlátok." Robert Creeley ezt fűzi hozzá: "Egyszerűen a kimondhatóság — a lehetőségek spektruma — terén a festészet sokkal célravezetőbb utakat kínált az ő világérzékelésének, mint amilyenek akkoriban az irodalom feltételei voltak."⁴⁸

De térjünk vissza Olson elemi erejű, sűrű nyelvű esszéjéhez, a Projective Versehez. Kimondja, hogy a mondat szoros nyelvtani szerkezetének ölelésében a szavak elvesztették súlyukat a versben; ez a fejlemény párhuzamos a zárt rímes formák eluralkodásával is, vagyis a késő reneszánszsal. A nyelv — mint jelentés és mint hangzás — úgy nyerheti vissza elemi életképességét a versben, ha a mondatot és a szót (és természetesen a rímes mértéket) a háttérbe szorítva, a költészetet visszavezetjük két alapeleméhez, a szótaghoz és a sorhoz. Ez a nyitott mezőben történő komponálás (composition by field), a mezőt természetesen whiteheadi, köhleri értelmében is véve.

Olson úgy tartja, hogy a szótag a fül, a hallás funkcióit mozgósítja, és rajtuk át formálja magát a gondolat. A sor sebességét, hosszát viszont lélegzetünk formálja, s benne az indulat, az érzelem — a szív — nyilatkozik meg. Tehát a beszéd születésének forrásaihoz akarja visszavezetni Olson a verset, ahol gondolat és hangzás, érzelem és ritmus egymást formálva, köz-

⁴⁸Creeley: Contexts of Poetry, 154.

vetlen bensőségben jönnek létre; "ott érni tetten a nyelvet, ahol a legkevésbé gondatlan s a legkevésbé logikus" (SW). Az ellenvetéseknek elébe menve, ezt mondja az intellektus és a szótag viszonyáról: "gondold végig a legjobb elméket a pályákon: hol mutatkozik meg a fej, nem itt-e éppen, a szótag gyors áramlásaiban? (...) Vajon nem az elme JÁTÉKÁT keressük, vajon nem ez az, ami megmutatja, működik-e, van-e egyáltalán az elme? ... És a szérűskert, ahol a tánc folyik? Vajon lehet-e más, mint a VERSSOR?" (SW). Duncan ezt úgy fogalmazza meg — a szótag s a sor egymást teremtő folyamatát —, hogy a nyitott műalkotás lépésről lépésre halad, folytonos újrakezdésben, így tükrözve a kitárult művészi tudat szüntelen éberségét, így őrizve meg a kockázatot, a kaland izgalmát. A nyitott mű voltaképpen az alkotói tudat mása; folyamat, mint ahogy a lélek is folytonos történet. A kettő az alkotás pillanatában tökéletesen egybeolvad. Nem csoda, hogy Olson és Duncan kedvelt metaforája a művészre és az alkotásra a táncos és a tánc. A táncban — az archaikus táncban és az improvizatív modern táncban — elválaszthatatlanul egybeforr alkotó, alkotófolyamat és alkotás, és a táncos tökéletesen megvalósítja egész valójával, szervezete eksztázisával a vers és az élmény biológiai — helyesebben organikus — metaforáját. Így lehetnek a versnek valóban izmai, szíve, agya, belső szervei.

A verssor hullámzását, lüktetését ezek szerint tehát a lélek játéka, a gondolat teremti meg. A forma, a hangzási konfiguráció expresszív. A kibontakozó, szemünk előtt formálódó, s végül nyugvópontba (de nem stasisba) jutó élmény adja meg a vers sajátos metaformáját (Pilinszky kifejezése ez!), az egyszeri szabadverset.⁴⁹

Szemben azokkal a furcsa, néha nálunk is elhangzó nézetekkel — például Szerdahelyi István részéről —, hogy a szabadvers nem létezik, a kivetítő vers poétikája magasrendű alkotások sorával bizonyítja harmincöt év óta Amerikában, hogy a nyitott vers nem tagadás, nem szembenállás, nem botrány, hanem rendkívül tudatos formateremtő hagyomány. A párhuzamokat természetesen bőséggel megtaláljuk a magunk költészetében is. A nyitott vers olyan fordulatot hozott, amelyik mára a prozódiaiban is új szemléletet teremtett, olyan fordulatot hozott, amelyik új szemmel látja a klasszikus költészet értékeit, és ki tudja mutatni a formateremtési elveket nemcsak Whitman versében, hanem a prózaversben is. Ennek a prozódiainak az amerikanisztikában, Benjamin Hrusovski sokáig magányos kezdeményezése után, Donald Wesling két könyvével

⁴⁹Pilinszky János: Tv-interjú Maár Gyulával. 1978. október 16. Beszélgetések Pilinszky Jánossal. Szerk.: Török Endre. Magvető, 1983. 225.

forrt ki az első érett eredménye, s melléjük büszkén tehetjük oda Bollobás Enikő nemrég megjelent könyvét, amelyik Weslingtől függetlenül, lingvisztikai közelítéssel jutott hasonló feltevésekre, s ezeket aztán Weslinggel együtt dolgozva fejlesztette ki.⁵⁰

A költők maguk keveset foglalkoztak prozódiai kérdésekkel hosszabb terjedelemben, de néhány megfigyelésük bizonyítja remek hallásukat és mély prozódiai műveltségüket. Olson maga a Projective Verse után Shakespeare verselésének időtartam-viszonyairól tett a mának szóló s a blank verse-prozódiát átértékelő megfigyeléseket.⁵¹ Duncan elemzései közül itt arra hivatkoznék, amelyben Allen Ginsberg Üvöltésének (Howl) prozódiáját az angol misztikus költőhöz, Christopher Smarthoz vezeti vissza, s ezzel szétfoszlatja azt a felületes legendát, amely szerint Ginsberg Whitman szabadversének folytatója volna.⁵²

Lényegében azonban a nyitott vers poétikája belülről vizsgálja az alkotófolyamatot, s nem a kis formákkal, nem a rendszerezéssel törődik, hanem a vers egészének és részeinek megformáltságát hangsúlyozza; azt az expresszív metaformát, amit Duncan leggyakrabban Gestaltnak, alakzatnak nevez. Kritika-íllag olvasva ezeket a fejtegetéseket, két véglet veszélyeit láthatja felrém- leni az olvasó: a parttalan spontaneitását és az elvont formalizmusét. Az utóbbit különösen az absztrakt expresszionizmussal vonható párhuzam, s a nem-mimetikus törekvések miatt. Vajon meddig folytatható ez az analógia, felfe- dezhető-e az említetteknel is bensősegebb kapcsolat egy Clyfford Still- festmény és egy Duncan-vers között? Azt hiszem, Creeley az, aki ebben az i- rányban a legmesszebb megy el, valamilyen sajátos, égő alkotói aszkézissel. Az ő költészete olyan mezőben jön létre, amelyet egyik oldalról világosan határolnak az említett festőbarátok, sőt Alain Robbe-Grillet új regénye is. Ha ez a minimalizmus vagy a modorosság gyanúját keltené bennünk, hallgassuk meg, mit mondott Pilinszky János — aki ezekről a poétikai törekvésekről va-

⁵⁰Hrushovsky: "On Free Rhythms in Modern Poetry". In: Thomas A. Sebeok (ed.), *Style in Language*. MIT Press, Cambridge, Ma Mass., Paperback Edition 1966. 173—190. — Donald Wesling: *The Chances of Rhyme. Device and Modernity*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1980. — Donald Wesling: *The New Poetries: Poetic Form since Coleridge and Wordsworth*. Bucknell University Press, Lewisburg, 1985. — Bollobás Enikő: *Tradition and Innovation in American Free Verse: Whitman to Duncan*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1986.

⁵¹Olson: "Quantity in Verse, and Shakespeare's Late Plays". *Selected Writings*, 31—45.

⁵²Duncan in Faas, 68.

lőszínűleg semmit sem olvasott, de a vers-jelenséget tökéletesen fel tudta fogni — a londoni Poetry Internationalról hazajövet: "A modern francia líra például egyre inkább könyvlíra, entellektüelek belügye, míg az amerikai költészet — név szerint Robert Creeleyre gondolok, akivel nemrég együtt olvastam fel Londonban — ismét kitört a könyvbeliség szűkösségéből. Annyira mai, hogy nem is jut eszembe, hogy modern. Lenyűgöz. Autentikus. Ennek a költészetnek elemi fölénye mellett a kontinentális avantgárd többségében provinciálisnak tűnik, szinte nincs is. És itt utalnom kell arra, hogy egyfajta spekulatív líra, bizonyosságra való törekvésében megfosztotta magát még az elnémulás értelmétől is."⁵³

Pilinszkyben rokon húrok rezdültek meg erre a költészetre; "autentikusnak" nevezi, "elemi fölényt" érez benne a spekulatívabb avantgárd törekvésekhez képest. Creeley hangjának csupasztsága tehát nem modor, és nem minimalista fegyelem. Ezek a jelzők sokkal inkább emlékeztetnek bennünket Spanos és Duncan igényére: a "bőség" költészetére. Creeley és Levertov az a két költő, akinek programja szinte teljesen kimerül ebben a követelményben: hadd történjen a Lét. A csönd, a kihagyások és az elhallgatások rendkívül eredeti, egymástól különböző költői ök. A csönd a megszólaló hang jelentőségére hívja fel a figyelmet — "emberinek lenni annyi, mint beszélgetni", idézi Hölderlint Denise Levertov. Alvin Rosenfeld pedig, Levertov-méltatásában, Heideggerre idézi: "A dal, amikor ilyen átható, tetaglóz bennünket, viszonyunkat a nyelvhez átváltoztatja".⁵⁴

Ezek a méltatások talán kivédtek már a másik véglet, a parttalan spontaneitás vádját is. Az olsoni energia nem akárhonnán, nem akármiből tör elő és áramlik bele a költőbe és a versbe. Ha az anti-intellektualitás látszatát keltene valakiben ez a poétika, vagy a gátlástalan egoizmus áradásának apológiáját hallaná ki belőle, téved. Az intellektualitás itt már vers előtti; csak az erős és gyakorlott intellektus tud visszatérni a szótag és a sor születésének elemi szintjéhez — az az aszkézis, amit Creeleyvel kapcsolatban említettem. Nem az intellektualitás, hanem az elkötelezetlen fogalmiság, Pilinszky szavával élve: a könyvlíra és a spekulatív bizonyosságűzés ellenében jött létre a nyitott vers Black Mountain-i válfaja. Ismét Jungot kell

⁵³Pilinszky. Élet és Irodalom, 1969. október 11. Kötetben: Beszélgetések, 39.

⁵⁴Alvin H. Rosenfeld: "The Being of Language and the Language of Being". Boundary 2, Vol. IV., No. 2., Winter 1976, 546. Idevágó elemzés, ld. 535.

idéznünk: "A fogalmak senkit semmire nem köteleznek; ez az, ami olyan kelle-
mes a fogalmiságban — védelmet ígér az élmény ellen."⁵⁵

A végletek persze valós veszélyeket jeleznek: való igaz, hogy a kevésbé
inspirált pillanatban létrejövő Creeley-vers rossz értelemben minimalista; s
a spontán túláradás végletét halljuk ki olykor a második nemzedék költőjének,
Diane Wakoskinak triviálisba süllyedő érzelmi naplóiból.

Az ego "vallomásos" eluralkodásának, az ösztönös spontaneitásnak az a
követelmény állít sorompót, hogy a kivetítő vers költője a nyitottság pilla-
natában kell megszólaljon, teljes átfedésben az énnel és a külső valósággal.
Ez következik az organikuság egész gondolatából, és azokból a nyitott for-
ma-elképzelésekből, melynek párhuzamait Whiteheadnél, a gestaltista Köhler-
nél, valamint Merleau-Pontynál olvashatjuk. A követelmény maga, mint minden
poétikai követelmény, természetesen csak annál hatékony, aki meg tud felelni
neki. A logika számára ez fából vaskarikának hangzik, de minden művész előtt
világos, amit mondok. Williams ezt valahogy így fogalmazta meg, a fönti el-
lenvetésre: a költő az, akinek jobb a hallása. Más szóval: nincs poétika, a-
mi gyümölcsöt hozhatna terméketlen, tehetségtelen elmében. A nyitott verset
az tudja létrehozni, aki képes az átfedés, az azonosság pszichikai fegyelmé-
re, és van hallása, nagyon jó hallása van.

Az eredmények, természetesen, "mérhetők": ezért jött létre az új prozódia
is. Az eddigiekből következik, hogy az azonosulás e pillanata adekvát for-
mát fog teremteni, ha ez a forma a geometrikus és statikus fogalmak szerint
szabálytalan is. A szabálytalanság, az adekvát forma egyszerűsége abból kö-
vetkezik, hogy a meta-forma több egyszerű forma, rend, rendszer vagy szerke-
zet összehatásaként adódik ki. De a formák Duncan és Olson szerint is eleve
adottak és véges számúak, mint ahogy a világ, az érzékelés, a tudat bonyo-
lult szerkezeti és elemi formákból jönnek létre. A költészetben a költőnek a
"tárgyra" irányuló figyelme, alázata teremti meg.

"Tárgyon olyan valamit értünk, ami nem engedi, hogy tapasztalatunk kusza
legyen", idézi Olson a fenomenológiai gondolatot. Ő⁵⁶ objektizmusnak nevezi
ezt a szemléletet: eszerint "tárgyak" vagyunk mi magunk is. Anélkül, hogy
bővebben kibontanánk őket, hadd tegyünk ide még egy-egy idézetet Creeleytől

⁵⁵ Jung: Memories, Dreams, Reflections. Vintage Books, Random House,
New York, 1973. 144.

⁵⁶ Olson az objektivizmusról: ld. a "Projective Verse" és a "Human Uni-
verse" című esszéket, valamint G. Kodolányi, "'The Red Wheelbarrow',
and the Changing Climate of American Poetry". Acta Litteraria, Budapest,
Tom. 23, 261—270. (1981).

és Duncantól — úgy érezzük, hogy az előbbiekkal kölcsönösen átvilágítják egymást, s kiadják az organikus forma posztmodernista elképzelésének ismeretelméleti és lételméleti erővonalait. Creeley ezt mondja: "nem magunkhoz kell 'visszatérni', mint valamilyen egocentrikus központhoz, hanem magunkat világban levőként élni meg, így, e tényező vagy tény révén, melyet (...) költészetnek hívunk."⁵⁷ Duncan pedig: "Rend, ritmus és egyensúly egyszerűen azt jelentik, hogy az élmény szempontjából jelentős energiák a lehető legjobban működnek."⁵⁸

A nyitott vers poétikájából semmiképp sem következik a művészi hagyományok felrúgása, a múlt leértékelése — mint minden iskola, a posztmodernizmus is kiválasztja, megteremti a maga hagyományát. A zárt, metrikus forma — a külső forma — útjának elutasítása nem azt vonja magával, hogy ezek a költők mindenestől sutba akarják vágni négyszáz év költészetét. Amint a prozódiaival kapcsolatban említettem, új értékekre nyitják fel szemünket a klaszszikus költészetben, s elsősorban azzal, hogy a művészi formálás háttérbe szorult lényegére, a belső formára hívják föl figyelmünket.

A mesterségről végezetül csak ennyit: David Antin, aki improvizációknak nevezett prózaverseivel külön műfajt teremtett, tizenhárom típusát sorolja fel annak, ahogy Olson a magánhangzók — csak a magánhangzók! — hangzási jellegzetességeivel játszik, komplex belső formáinak megteremtésekor.⁵⁹ Antinnek hinnünk kell, mert — erre is az új prozódia hívta fel figyelmünket — a prózavers-költőnek mindenkinél finomabb a hallása.

A kompozíció és a tudat formái: kollázs és mítosz

Vállalkozásunk fizikai korlátai arra kényszerítettek, hogy választott középpont köré gyűjtsem össze a Black Mountain-i szemlélet jellegzetességeit. Az organikusság bizonyára nem az egyetlen ilyen középpont; s az idézetek, melyek költők szövegéhez illőn sokrétűek és sűrűk, számtalan más irányba vezethették talán az olvasó gondolatait. Ezt a sokrétűséget mi az elemzés, a leírás műfájában csak úgy néhány odavetett mellékmonddal tudjuk éreztetni, s aztán ismét követnünk kell a választott középpontból kiinduló

⁵⁷ Creeley: A Quick Graph: Collected Notes and Essays. Ed. Donald Allen. Four Seasons Foundation, San Francisco, 1970. 69.

⁵⁸ Duncan: "Notes", Allen—Tallman, 188.

⁵⁹ Antin, 122.

szálat. Most, végezetül, két nagyobb formára szeretném fölhívni a figyelmet, amelyek költőink gondolkodásában visszatérő témák lettek.

Az egyik a kollázs, a másik a mítosz. Kézenfekvő volna, hogy ismertessük Whitehead részletesen kidolgozott, terminológiailag kifinomult elemzését a Process and Reality (Folyamat és valóság) alapján, a rendszerek egymáshoz kapcsolódásáról és hierarchikus viszonyairól. Ezt a könyvet — és a könnyebben olvasható Science and the Modern World (A tudomány és a modern világ)-ot — Olson és Duncan rendkívül figyelmesen, rendszeresen olvasták, mert úgy tartották, hogy ez az ő formaszemléletük legjobb filozófiai kifejtése. Olson és Whitehead párhuzamait részletesen kimutatja Sherman Paul⁶⁰ és Robert von Hallberg,⁶¹ de itt még az ő tanulmányaik összefoglalására sincs hely.

De akadnak más, könnyebben felidézhető párhuzamok is, hiszen a hatások sosem egyetlen helyről érkeznek a formálódó szellemi erőterbe. Sokkal illőbb, hogy Pound és Williams szemléletét említsük meg, akikre már sokszor hivatkoztunk eddig is. De nem elégszer, hiszen Lawrence és Stein mellett, ez a két költő az amerikai posztmodernizmus közvetlen szellemi szülője, ők azok a mesterek, akikhez a hódolat személyesen is elvitte költőinket. Olsonra, Duncanra, Levertovra és Ginsbergre mindketten egyaránt hatottak, míg Creeley inkább Williamshez, Snyder inkább Poundhoz húz.

A kollázs-módszer annyira fontos a modernizmus poétikájában, hogy a második posztmodern nemzedék egyik vezéralakja, David Antin szerint, éppen ez a modernség ismérve. A kollázst a szokásosnál tágabban kell értenünk; mint a korábban idézett Olson-versrészletben láthattuk, nem jelenti okvetlenül idegen szövegdarabok kiollózását és beragasztását, hanem csupán azt, hogy a prózódia, a textúra, a képiség s a gondolat rendszeresen és hirtelen vált. Ezeket a váltásokat nem fűzi össze egymással magyarázat, mert ettől lineárisná szűkülne a vers szellemi tere. A cél az, hogy ezek a heterogén elemek olyan szellemi teret teremtsenek, amelyben a kisülések nemcsak a költő irányította módon mehetnek végbe. Más szóval, a lét bőségét, a folyamatok nyitottságát ábrázolja s valósítja meg a maga analógiájával is. Olson mondja a Projective Verse című esszéiben: "a vers minden ilyen elemének meg kell hagynunk azt a lehetőséget, hogy saját energiáit játssza meg, s ha a verset jól komponáltuk, megtarthassák, mint a többi tárgy (object) is, valós konfúziójukat. Ezzel pe-

⁶⁰Sherman Paul: Olson's Push, Origin, Black Mountain, and Recent American Poetry. Louisiana State University, Baton Rouge & London, 1978.

⁶¹Robert von Hallberg: "Olson, Whitehead, and the Objectivists". Boundary 2, Vol. II., Nos. 1—2., Fall 1973—Winter 1974, Binghamton, N. Y. 85—112.

dig, bumm, mindjárt az igeidőkbe ütközünk, sőt a mondatbanba, sőt az egész nyelvtanba általában, legalábbis abba, amelyet örököltünk." ⁶² Ez a vers-kollázs az igeidők differenciálatlanságával, igenevesítéssel s a mellékmondati alárendelések kerülésével lebegteti "tárgyait", s hozza létre a maga dinamikus és nem ikonikus terét. Duncan szerint: "A kollázs nem (szimbolista) reinkarnáció: azt a tényt mondja ki, hogy a világegyetemben minden benne foglaltatik (vö. Whitehead korábban idézett mondatával), tehát tudod, hogy messze túl a mi felfogóképességünk határain minden harmóniába áll (...) egyikünknek sincs a jelenben teljes képe". ⁶³ A nyelvtan tekintetében ezt a kollázsformát a következőképpen hozza létre: "Az én soraim mindig kompromisszumok, végül még a mondat szerkezetet is széttöröm, úgyhogy már a mondat szerkesztés szabályai sem kényszeríthetnek semmire, s ez azt jelenti, hogy minden frázist kompromisszumra kényszeríthet együttélése a többi frázissal." ⁶⁴

David Antin részletesen elemzi, hogy miben különbözik ez a kollázs-vers a szimbolista modernnek, Elioték szintetizáló módszerétől. I. A. Richards és Cleanth Brooks összehasonlítását vesézi ki, akik a szimbolista képet (a tágabb, poundi értelemben vett image-t) magába foglalónak, a modernista kollázst kizárónak nevezik. A magába foglaló szerkesztés az élmény ellentétes és disszonáns elemeit nagyobb egységben szintetizálja (vagyis zárja), a kollázsban viszont, úgymond, heterogén és ellentétes elemek párhuzamosan futnak, egymást csupán gyöngítik vagy erősítik. Antin azonban rámutat, hogy ez a "metaforikus vektorelemzés" egydimenziósan gondolkodik, s nem veszi észre, hogy a modernista kollázsban, Pound és Williams verseiben, a heterogén elemek vagy ellentétes elemek nem párhuzamosak, hanem sokdimenziós "hiper-teret" teremtve futnak keresztül-kasul, s egymással sokrétű és változatos kapcsolatokba léphetnek. Ez a kollázs-szervezési módszer Pound kezében "egyben a szellemi felfedezés elve és ábrázolási stratégia", ⁶⁵ mondja Antin. Talán mondanunk sem kell, hogy ebből a fejtegetésből is az organikus gondolat köszön ránk.

A kollázstechnika természetesen igen egyéni, és Duncan 1985-ben további megkülönböztetést tesz ideogramma és kollázs között, mondván, hogy Poundnál az előbbi uralkodik. ⁶⁶ Való igaz, hogy maga Pound az, mint tudjuk, aki Er-

⁶² Olson: Selected Writings, 19.

⁶³ Michel André Bernstein—Burton Hatlen: "Interview with Robert Duncan". Sagetrieb, Vol. 4., Nos. 2—3., 1985. Orono, Maine, 89.

⁶⁴ Sagetrieb, 92.

⁶⁵ Antin, 120—121.

⁶⁶ Sagetrieb, 89.

nest Fenollosa orientalisztikai tanulmánya nyomán ideogrammatikusnak nevezte el korábban vortexnek, örvénynek hívott kép-komplexumait, és nem beszélt kollázsról. Duncan azonban azt a módosítást teszi, hogy az ideogramma zárt és egyirányú, míg a kollázs nyitott és többirányú, s innen továbblépve az ideogrammát a totalitárius elmék (Gertrude Stein, Pound, Whitman!), a kollázst az önátértékelésre képes elmék (Joyce, Williams) szerkesztési módszerének tekinti. Talán észrevevesszük, hogy ezzel ellentmond húsz évvel ezelőtti önmagának, aki a Pisai Cantókat a nyitott mű egyik ősmoddelljeként nevezte meg.

"Olson felismeri, hogy a mítosz örökké jelen van az élményben. Ezért tudja visszahozni az életet azokba a korokba és helyekbe, amelyekben a mítosz létrejött, s arra szólítani fel bennünket is, hogy az eredethez visszatérve, az emberi élmény elsődleges ügyénél kezdjünk mindent újra", írja a kiváló Olson-kommentátor, Sherman Paul.⁶⁷

Jung mindnyájukra nagy hatással volt, bár Duncan inkább Freudra szeret hivatkozni, egy átértékelt, a pszichológiai irodalom salakhegyei alól kikapart s új arcot mutató Freudra. Snyder antropológiai tanulmányokat folytatott az egyetemen, s az indián mítoszokon és rítusokon át a képzelet kőkorszaki eredeteihez talált magának utat. Ezen jár a második nemzedékből Jerome Rothenberg is, a sámáni hagyomány felélesztési szándékával, Clayton Eshleman pedig James Hillman munkáiban talál támpontokat a maga költészeti antropológiájához.⁶⁸ A mítoszok kutatóit, Jane Harrisontól Claude Lévi-Straussig, ők úgy tekintik, mint akik a mélytudat s egyáltalán a tudat fenomenológiáját teremtettk meg, a mélypszichológusok felfedezéseiből pedig azt tartják fontosnak, költészetiileg "hasznosíthatónak", amit az "irracionális elemek" dinamikájáról, töredékes felbukkanásáról mondanak. Mindezt, természetesen, társadalomlélektani értelemben is: Olson első nagy esszéje, a Moby-Dick-könyv tulajdonképpen nem egyéb, Paul Christensen mondja, mint első lépés az amerikai tudat fenomenológiájának megalkotására.⁶⁹

Amilyen különleges helyet foglal el a mítosz e költők gondolkodásában, annyira szokatlan módon történik a mítosz felbukkanása verseikben. Különösen az első nemzedék műveiben, a mítoszok, mítoszalakok nem teremtenek cselekmény-magot, nem bukkannak teljes mitológémákra. Ez összeegyeztethetetlen volna a nyitott formák elképzelésével. Duncan még azt is megbocsáthatatlannak

⁶⁷Sherman Paul: 255—256.

⁶⁸Kodolányi, Új Írás, 1986. május. 90.

⁶⁹Paul Christensen: Charles Olson, Call Him Ishmael. University of Texas Press, Austin, London, 1978.

tartja, hogy Olson befejezettnek nyilvánította a Maximus-verseket, mert a versciklus csak a költő halálával szakadhat meg.⁷⁰ Talán Denise Levertov az egyetlen, akinek van olyan "lírai" — azaz rövid — verse, amelyik egy ismert mítosz elemeire hivatkozva tágítja ki s egyben határolja körül világát, úgy, ahogy ezt Rilke, Robert Graves, Auden, Weöres Sándor vagy Jékely Zoltán annyi versében látjuk. Ilyenek "A Jákob létrája" (The Jacob's Ladder) és az "Orfeuszról valló fa" (A Tree telling of Orpheus).

A teljes mítosz a maga eredeti, csupasz kerektségében (noha, tudjuk Kerényitől, ilyen nincs), itt azért nem formál tematikusan vagy cselekményszerkezettel verseket, mert ahogy az egész posztmodernista poétika immanens, a mítoszt is immanensen kell megélje a költő; internalizálnia kell életének felismert és választott mítoszait, sorsára fényképezve, élnie mindennapi s előre megformálhatatlan részleteit. Így mennek vissza magukban az eredethez, s élnek végig a maguk változatát — hiszen tudjuk, éppen Jungéktól, hogy a mítosz csak a változatokban, vagyis az új történetben tud életre kelni, az ismétlés nem lehet teljes. Duncan ilyen sorsmítosza, úgy tetszik, a Hermész-történet, míg Olson egész munkásságának a Nagy Anya mítosza áll a központjában, nemcsak mint az egyéni sors mágnese, hanem mint a kultúrkritika, társadalomkritika alapja is. Olson azoknak a Bachofennel kezdődő gondolkodóknak sorába illeszkedik,⁷¹ akik a nyugat-európai kultúra általános betegségének a kapcsolatvesztést tekintik — a természettel, az énnel, a másikkal, a kozmosszal —, s ezt a Nagy Anya mítoszának föld alá kényszerítésével magyarázzák.

"A mítosz bizonyossága a költőben olyan erős, hogy elsődleges valóságként működik benne, magától, saját akarattal. A mitikus tartalom meglep minket, és a vers tervét az irányítja",⁷² mondja Duncan — de, mint mondtuk, nem teremt formát. A posztmodern vers építkezési elve tehát a kollázs marad, s a nagyobb művek, a hosszú versek nem egyebek, mint kollázsokból kiadódó hatalmas kollázsok. Ilyen Duncan két ciklusa, a Sorok és A vers épülete (Passages, The Structure of Rime), a Maximus-versek; és a Bárka (Ark) című ciklus, melyet Ronald Johnson ír, a második nemzedék költője.

⁷⁰Duncan in Faas, 56.

⁷¹Sherman Paul, 253.

⁷²Fictive Certainties, 13.

Ami kimarad

A posztmodern poétika tárgyalását itt be kell fejeznünk. Természetesen úgy érzem, hogy rengeteg minden maradt ki — szinte minden. Azért, mert a fókusz a poétika volt, s ebben is követnem kellett az organikusság — kétségtelenül központi — szálát. Hadd foglaljam tehát rövid pontokba a legfontosabbakat a többi témából.

Elsősorban azt a nagyobb posztmodern konstellációt, aminek a művészetben első hulláma csak a posztmodernizmus. Azt a — bízást mondhatjuk — világnézeti fordulatot, amelyik annyira végletesen különböző helyzetértékelésekben csapódik le, mint Ihab Hassannak az elektronikus-szimultán tudatot üdvözlő "újjgnoszticizmusa", és Theodore Roszak és László Ervin nekem rokonszenvesebb, ökológiai szemszögű posztmodernsége.⁷³

A posztmodernizmus nem programmatikus, csak elejtett megjegyzésekből és világos hatásokból kibontakozó elemei, amik a program ékének szélére sodródnak, holott a műben a programmal csaknem vagy teljesen egyenlő súllyal vesznek részt. Ilyen például a démonikus Lorca és az angyali Rilke költészete, amelyek titkot és teltséget hoznak Pound és Gertrude Stein inas pragmatikusságához képest, és Williams jótékony hatását erősítik fel s viszik még tovább. Az egész latin-amerikai szürrealizmust, amelyről Eshleman mesél hoszszasan a velem folytatott beszélgetésében.

Snyder ökológiai gondolatait.

A Zen-buddhizmus és a fenomenológia találkozását, ugyancsak Snyder kapcsán.

Az erős társadalmi elkötelezettség példáit, Olson és Snyder marxizmushoz közel álló társadalomkritikáját, amely organikus meggyőződésük természetes része.

A San Francisco-i kör — Spicer, McClure, Robin Blaser, William Everson és Philip Whalen — költészetét, amely átmenetet teremt a Black Mountain-iek és a beat-költők közt. Lamantia franciás szürrealizmusát.

A beat-költőket, akik, úgy vélem, aránylag legismertebbek a mi olvasóink előtt a posztmodernizmus táborából.

A New York-i iskola két költőjének, Frank O'Harának és Kenneth Kochnak a pop arttal rokon, áttetsző textúráját, idézőjelbe tett fogyasztói banalitását, frivolságát.

A posztmodernizmus Olson, Creeley és Dorn hatására — és szoros személyes kapcsolatban — sarjadt angol hajtásait: Charles Tomlinson, Eric

⁷³Írásait magyarul ld. Ökológiai Kapcsolatok.

Mottram és Jeremy Prynne verseit; az "Underground" költőket, akik közül Tom Pickard, Tom Raworth és Gael Turnbull a legismertebb; és Olson két magányos angol társát, a klasszikusnak számító Basil Buntingot és David Jonest.⁷⁴

Ed Dorn narratív költészetét, amelyről könyvrecenzióinkban igyekszik képet adni Bollobás Enikő.

A második nemzedék már kirajzolódott — ha nem végleges — szellemi portréit. E második nemzedék legjobb elemzője az egyetemi kritikusok közt Marjorie Perloff. Két fontos könyve pedig a modernizmus és a posztmodernizmus olyan alakjainak poétikáját tárgyalja, mint Rimbaud, Mallarmé, Gertrude Stein, Pound, Williams, Beckett, John Cage, Ashbery, Antin és a "language"-költők.⁷⁵ Mivel ezekre a költőkre csak röviden tudtam utalni, hadd zárjam tanulmányomat két idézettel e fiatalabb költők tollából. Két olyan idézettel, amelyik, remélem, ismét új égboltot visz fel az eddigiek fölé.

Az egyik, David Antin 1973-as tanulmányából, így szól: "a fenomenológiai valóságot a költők 'fölfedezik' és 'fölépítik'. Ami engem illet, én úgy gondoltam, és ma is úgy gondolom, hogy ez a hitünk reális, ha világosan kimondjuk, hogy mit foglal magában. Része annak a nagy romantikus metafizikának és ismeretelméletnek, amelyik Osszián, Blake és Wordsworth óta az európai költészetet táplálta és táplálja ma is. Ha a valóság ábrázolásának azokat a változatait, amelyeket az ötvenes évek költői [Olsonék] mutattak föl, kevésbé láttuk hasznosnak vagy adekvátnak [annak idején, a hatvanas években], ennek kevesebb jelentőséget tulajdonítottunk, s úgy tekintettük, mint a romantikus metafizika jellegzetességét, mely szerint a valóság kimeríthetetlen, vagy pontosabban, az ábrázolással nem tudjuk kimeríteni, mert ezek az ábrázolások is megváltoztatják a valóság természetét. [...] a romantikus költészet lényegi törekvése az, hogy elég tág és mély lehessen az egyetemes emberi állapot megtestesítésére."⁷⁶

Blake és Whitman felidézetlenül is mindig jelen van az amerikai posztmodernizmus költészetében; ők a szellemi ősök. Blaketől származik az organikus

⁷⁴Kodolányi Gyula: Angol "pop" költők. Tanulmány és versfordítások. A Híd melléklete, 1970 szeptember, Újvidék, 29.

⁷⁵The Poetics of Indeterminacy, Princeton University Press, Princeton, 1981; The Dance of the Intellect, Cambridge University Press, Cambridge, 1985. A "language"-iskola két esszégyűjteményt adott eddig ki: Michael Palmer (szerk.), Code of Signals, North Atlantic Books, Berkeley, 1983; Bruce Andrews és Charles Bernstein (szerk.), The Language Book, Southern Illinois University Press, Carbondale—Edwardsville, 1984.

⁷⁶Antin, 133.

forma gondolatának első kifejtése, s ő volt az első, aki különféle verstextúrákat — köztük prózaverset — váltogatott egy költeményen belül. De Blake még inkább az, aki a démonikus, sötét erők erejére figyelmeztet, a világnak a társadalomban és a lélekben történt kettéhasadására, és ezekre az elnyomott erőkre senki sem oly fogékony, mint Clayton Eshleman. Paul Christensen mondja, és a már idézett magnóbeszélgetésünk is tanúsítja, hogy Eshlemant az izgatja, "hogyan juthatunk el ösztöneink és szenvedélyeink titkos rekeszeihez, a felgyúlt érzelmekhez, melyeket elfalazott és elítélt a civilizációs beidegződés, a családi nevelés és az elidegenedés". Ez a nagyobb introverzió természetesen jár azzal, hogy Eshleman "a szimbolista és imagista modor valamiféle egyesítésére" törekszik, s erre talál elég — a programnak ellentmondó — példát Duncan verseiben is.⁷⁷ Eshlemantól vettók tehát tanulmányunk zárósorait, egy friss, még kiadatlan tanulmányból, melyben Olson nagy művének töredékességéről (nem nyitottságáról!) és az ő második nemzedékének esélyeiről elmélkedik. A hang Antin 1973-as bizakodásához képest keserűbb, de az eltökéltség nem kevesebb, és a kiindulópontok helyességébe vetett hit töretlen maradt:

"A félben maradt remekmű nemcsak a költő személyes nehézségeire vall, hanem a kultúrában működő erőkre, beleértve a költőtársadalmat is, amelyek nem akarják, hogy a vers befejeződjön. 1986-ban ebben a tekintetben nemcsak azt az elkeseredést és védekező gőgöt kell ideszámítanunk, melyekkel a művész meg kell küzdjön magában, de azt is, hogy mekkora az az [általános] pszichikai összeomlás, amelyet a nagyon is lehetséges vég idéz föl bennünk [...], ami a hetvenes években lehetségesnek tűnt előttem, hogy a kísérletező, nemzetközi szellemű költészet az irodalmi szín középpontjába juthat Amerikában, naiv remény volt, jóllehet szükséges ahhoz, hogy legyen önbizalmam bármibe is fogni. Ma úgy hiszem, hogy a nagy művészet, ritka kivétellel, mindig a periférián marad, mert ha igazán nagyszabású, túlságosan érzékletesen idézi föl azt a kozmikus bizonytalanságot, amelyik különösen ma mindennapi létezésünk előterébe lépett."⁷⁸

⁷⁷Részlet egy készülő könyvből. 1985. Idézve a Black Sparrow Press, Santa Rosa (John Martin) engedélyével. Kézirat, 29—31.

⁷⁸"Charles Olson's Death and the Fate of the Self". Idézve Clayton Eshleman engedélyével.

BOLLOBÁS ENIKŐ

A POSZTMODERN KÖLTÉSZET NAGY FOLYÓIRATAI (1951--86):
ORIGIN, BOUNDARY 2, SULFUR, SAGETRIEB

Egy ország irodalmi közéletének minőségét talán semmi nem méri és jellemzi jobban, mint a kiadók és a folyóiratok. Rokonszerű írók és költők csak itt, a saját profillal rendelkező kiadók és folyóiratok körül találhatnak egymásra, hogy együttes munkájuk révén szellemi közösségeket teremtsenek. A New York Times Book Review becslése szerint már a hetvenes évek végén kétezer fölé rúgott az Egyesült Államokban működő kisfolyóiratok és kiskiadók száma; azóta ugyan sok vállalkozás megszűnt, de sok új is született. Ezek a független magánnyomdák a hatvanas és hetvenes években szaporodtak el ilyen mértékben, amikor a mamutkiadók sorra csődbe jutottak, ill. radikális programjuk nem lévén, nem vállalták az újítókat és a kísérletezőket.

A kisfolyóirat, a "little mag", az amerikai irodalmi élet sajátos képződménye. Nem elsősorban a kiadó vagy nyomda mérete szerint kerül egy folyóirat ebbe a kategóriába: a "small press" közönséges meghatározás szerint nem profitszerző kiadó: nem kommercializált, azaz nem törekszik kasszasikerekre, tehát nem is a piac igényei szerint válogatja meg kiadványait, hanem aszerint, hogy azok saját ideológiájának és alkotói programjának megfelelnek-e. A "small press" meghatározásához az is hozzátartozik, hogy az intézményszerűség és az akadémikus szellemmel tudatosan szembehelyezkedik, így a hivatalos kultúra és kultúrpolitika nézőpontjából ezek a magánnyomdák és kisfolyóiratok túlnyomórészt marginálisok és alternatívák.

A kisfolyóiratok általában méretük szerint is kicsi, esetleg házi vagy családi vállalkozások, amelyek — marginalitásukat megtartva — gyakran élveznek rendszeres vagy alkalmi állami támogatást. Az ötvenes-hatvanas években a "National Endowment for the Arts and Humanities" szinte korlátozás nélkül biztosította az alaptőkét azok számára, akik bizonyos szakmai múlttal rendelkeztek; a nyolcvanas években azonban ez már nincs így. Még nehezebb rendszeres állami támogatást kapni egy folyóirathoz, bár a legszínvonalasabbak közt nem ritka az sem.

Amerikában évszázados hagyománya van a "csináld magad" könyvkiadásnak: Tom Paine, Edgar Allan Poe, Walt Whitman, Stephen Crane, Carl Sandburg, Ezra Pound és James Joyce utódai azok a nyomdász-költők, akik legalábbis azt a mérföldkő fontosságú első kötetet maguk szedik és nyomják, vagy kis példányszámú és nem is túl hosszú időre tervezett folyóiratot indítanak — mindkét esetben a profit bármiféle reménye nélkül. Az amerikai posztmodern költészet kezdetben, azaz az ötvenes években, pontosan egy ilyen kisfolyóiratban kapott nyilvánosságot: a Cid Corman szerkesztette Origin (Eredet) címűben.

Szerzőit, olvasóit és közölt anyagait tekintve az Origin a legjelentősebb amerikai kisfolyóiratok egyike, ugyanis a Black Mountain College, a "posztmodern Bauhaus" költészetének első és egyben legtovább működő fóruma. Számtalan irodalomtörténeti jelentőségű verset, levelet, esszét Cid Corman közölt először az egyéni arculatú és "sorozatokban" megjelenő folyóiratban. Az Origin 1951 óta immár ötödik sorozatánál tart, amely idő alatt az egyes sorozatok csupán 3–6 évig jelentek meg folyamatosan. Cid Corman az elkötelezett, elveiben megalapozott, poétikailag következetes kisfolyóirat híve, ami pedig szerintem csak úgy valósítható meg, ha a kifulladás nem megvárva, a folyóirat több évig szünetel. Az egyes sorozatok különböző arculata ellenére Cid Corman elkötelezettsége, meggyőződése, ízlése és a kortárs szellemi áramlatok iránti érzékenysége biztosítja az Origin esztétikai egységét: a folyóirat maradt aminek indult — a posztmodern költészet messze nyúló szellemi hagyományainak fóruma.

A folyóirat indulása egybeesik a Black Mountain College virágzásával: mikor Corman lapterve megszületett, s hozzá kereste a leendő szerzőket, Olson "Projektív Vers" esszéje éppen hogy megjelent a Poetry New York című folyóiratban, de még alig figyeltek fel rá. Corman biztos ízlését mutatja azonban, hogy az Origin mindjárt egy Olson-számmal indult (tehát mégsem Donald Allen mutatott rá elsőként Olson vezető szerepére, mint ahogyan ezt sokan gondolják), s az 1951 és 1957 között megjelenő első sorozatban a Black Mountain költői szerepelnek: Charles Olson, Robert Creeley, Robert Duncan, Denise Levertov, John Wieners, Ed Dorn, s a csoporthoz lazábban kapcsolódó Paul Blackburn, Irving Layton és Larry Eigner. Bár Olson és Creeley — mint ez nemrég kiadott levelezésükből kiderül — némi tartózkodással fogadta az akkor csupán 26 éves Cid Corman folyóirat-alapítási ötletét, mindketten hamarosan megbizonyosodtak kiforrott irodalmi ízléséről, s sajátjuknak érezték a folyóiratot.

Corman szinte ösztönösen szerkesztette meg az amerikai költészeti posztmodernizmus indulásának sajátos dokumentumgyűjteményét, amelyben nemcsak az

50-es évek szellemi klímája tükröződik, hanem megfogalmazódnak a később tudatosan is vállalt filozófiai-esztétikai tételek. Megvalósul a folyóiratban az Olson-féle communitas szelleme, amennyiben az Originben közlő írók és költők virtuális alkotóközössége valóságossá válik azzal, hogy tudnak egymásról, írnak egymás munkáiról, reagálnak, válaszolnak egymás írásaira. Az első sorozat végén Corman merész kísérletet tett: nem pénzért árulta az egyes számokat. 1961-től előfizetni sem lehetett rá: egy teljes évfolyamot annak küldött, aki valóban olvasó volt, s évente legalább egyszer írt a szerkesztőnek. Csak az jutott így a folyóirathoz, aki megírta véleményét, kritikáját egy-egy költőről, versről, számról vagy teljes évfolyamról: aki reagált az írottakra. A beérkezett leveleket Corman eljuttatta az illető szerzőkhöz, akiket arra ösztönzött, hogy e levelekre a lap hasábjain válaszoljanak. Minden számon ott volt a felhívás: RESPOND — "Válaszolj!". Hosszú évek munkájával Corman olyan kollektívát alakított ki az Origin körül, amelyben írók és olvasók, művészek és közönségük között elmosódott a különbség, s az alkotó olvasásban és rezponzív írásban valóban közösséget, communitas-t találhatott az, aki a másakra figyelni megtanult.

Corman azonban nemcsak a posztmodern költők közösségének nyújtott fórumot, de a rokon-esztétikájú és rokon-érzékenységgű költőket és költészeteiket a Black Mountain-é mellé helyezve kijelölte a posztmodernizmus lehetséges kontextusait. Louis és Celia Zukofsky Catullus-fordításaiban, Cid Corman japán átköltéseiben vagy Paul Blackburn provençal átültetéseiben éppúgy a hagyománykeresés mutatkozik meg, mint a francia René Dauman, René Char, André Dubouchet, a kínai Achilles Fang, a svájci Philippe Jaccottet, a japán Kusano Shimpei, a belga Henri Michaux, az olasz Mario Luzi, Eugenio Montale, Roberto Sanesi és Rocco Scotellaro, vagy a perui César Vallejo verseinek közlésében. Az Origin hasábjain újrafelfedezett, gyakran távoli kultúrákból át-emelt írásokban mindben volt valami, ami a posztmodern költő érzékenységét megfogta: a képszerűsítés, a képi látásmód, a költészet ökológiai értelmezése, a történelem sajátos feldolgozása, az orális költészet felélesztése, vagy akár a rendhagyó prozódiai forma. Mindezzel végeredményben az Ezra Pound és William Carlos Williams nevével fémjelzett hagyomány kap tágabb kontextust, hiszen a Black Mountain költőcsoport a Pound–Williams-féle modernista nemzedék szellemi örököse. Az amerikai posztmodern költészet kísérletező első korszakát — amikor még nem rendeztek konferenciákat, nem szerkesztettek antológiákat anyagából, mikor még nem volt egyetemi tantárgy a posztmodernizmus — az Origin híven megőrizte.

Tudományos szempontból a legszínvonalasabb és legátgondoltabb az 1972-ben indult új folyóirat, amely immár tudományos fóruma lett az amerikai posztmodernizmusnak: a *Boundary 2*, a "posztmodern irodalom nemzetközi folyóirata" (magyarul: talán "második határvonal"-nak lehetne fordítani, utalva ezzel a szerkesztők azon meggyőződésére, miszerint a posztmodernizmus a modernista hagyományhoz képest második frontot alkot). A *Boundary 2* a New York-i Állami Egyetem (Binghamtoni Campus) Angol Tanszékének gondozásában jelenik meg évente háromszor, szemeszterenként; főszerkesztője William V. Spanos és Robert Kroetsch. Tudományos, irodalmi és művészeti folyóirat, amely irodalomtörténeti, irodalomelméleti tanulmányokon és szépirodalmon kívül fényképeket, kéziratmásolatokat, kollázsokat, szitanyomatokat is közöl, s így már csak gyakorlati kivitelezésében is a posztmodern művészet és tudomány egységes felfogását közvetíti. Őriási szerzőgárdával dolgozik Spanos, nem szűk és belterjes irodalmi klikk fóruma kíván lenni; még így is találkozunk állandóan visszatérő nevekkal (mint Charles Altieri, Egbert Faas, Sherman Paul, Paul Mariani, David Antin, Jerome Rothenberg). Majd' minden kötet tematikus, melyeket komoly tanulmánykötetként forgathat a költészeti posztmodernizmus iránt érdeklődő olvasó (az egyes számok méretükben is monumentálisok: kitesznek 4–500 nyomtatott oldalt!).

Úgy tűnik, az 1970-es években érkezett el annak az ideje, hogy "akadémikus" figyelem irányuljon a posztmodern irodalomra. Ekkorra ugyanis a posztmodernnek, elsősorban a Black Mountain College-ből kirajzott költők és írók, már nem számíthattak periférikus, marginális alkotóknak, ugyanakkor pedig azok, akik az ötvenes-hatvanas években még csak lelkes rajongók, az avantgárdra fogékony fiatalok voltak, időközben komoly szakemberekké nőttek. Mindez azonban a folyóirat előzményéhez tartozik, hiszen nem is születhetett volna meg másként, csak ha kiindulását, azaz azt, hogy a posztmodern irodalom egyrészt megérdemli az akadémikus kritika figyelmét, másrészt ki is alakítható az itt érvényes tudományos apparátus, a szerzők és szerkesztők igaznak fogadják el. A *Boundary 2* őriási feladatot vállalt: a kortárs kánon átrendezését és kibővítését. Bár az itt szereplő kritikusok az "akadémikus" kritikához tartoznak, abban az értelemben, hogy többségük egyetemi oktató vagy kutató — a hangsúly nem az akadémikus szellemén, hanem a "komolyságon" van. Mint ahogyan Matthew Corrigan írja, az akadémikus-tudományos értékeléstől való félelmüket és rossz érzésüket az olyan pozitív példák sora enyhítette, mint Melville-é, az angol metafizikus költőké vagy Vivaldié, akiket mind egy későbbi generáció "fedezett fel" a maga számára, közös lelkesedéssel. Persze

az itt szereplő kritikusokat egy világ (és kritikai módszereik meg apparátusuk) választja el a valóban hivatalos, esetleg konzervatív bírálótól.

A Boundary 2 kétféleképpen szolgálja a posztmodernizmus ügyét: egyrészt közli az elfogadottan posztmodern költőket, írókat, a róluk szóló kritikákat, elemzéseket, értelmezéseket, teljes számokat szentelve a legkiemelkedőbb alkotóknak, elméleteknek vagy csoportoknak. Másrészt pedig (s ettől igazán különleges a profilja) felmutat olyan parallel rendszereket, amelyek bár nem közvetlenül kapcsolódnak a posztmodernizmushoz, mégis alapvető rokonságot mutatnak vele. S ezzel nemcsak azt bizonyítja, hogy a posztmodernizmus természetes képződménye a modern irodalom fejlődésének, hanem azt is, hogy egy szellemi-művészi éghajlat uralkodik Amerikában és Európában, mely hasonló gondolatokat ébreszt, rokon alkotásokat teremt mondjuk Whitehead, Dewey, Heidegger, Gadamer, Lacan, Merleau-Ponty, Michel Butor és Olson esetében.

Ez a kétfajta megközelítési mód természetesen gyakran találkozik, így az olyan kritikusok esszéiben, mint például Charles Altieri, George Butterick, Paul Mariani, Sherman Paul, Michael Davidson, Robert von Hallberg, Egbert Faas vagy éppen William Spanos. Ezek közül egy kiemelkedő tanulmánnyal részletesebben is érdemes foglalkozni, mivel megjelenése, 1973 óta alapvető helyet foglal el a posztmodernizmus stúdiumában. Charles Altieri "A szimbolizmustól az immanenciáig: az amerikai posztmodern poétika gyökere" című munkájáról van szó. Közös posztmodern poétikát keresve, Altieri egy bizonyos kérdéskör szempontjából hasonlítja össze a romantikus, modernista és posztmodern költők gondolkodási sémáit: hogyan viszonyulnak a test és lélek, érzés és gondolat, szubjektum és objektum, ill. a tény és érték dichotómiákhoz. Altieri rámutat, hogy az angol romantikában két felfogás alakult ki erről a filozófiai problémáról: egyrészt a Coleridge által képviselt dualista felfogás, amely szerint a költői alkotás az az erő, amely értéket és rendet teremt a rendezetlen anyagban (ez a Kant-féle "másodlagos alkotás"), illetve Wordsworth immanencia-felfogása, amely szerint a természetben immanens értékek rejlenek az alkotói képzelettől és akarattól függetlenül. Altieri levezetése óta nyilvánvaló lett, hogy Coleridge örökösei ebből a szempontból a szimbolisták és az Új Kritika, míg Wordsworth gondolatrendszere az imagista és a posztmodern értékszemléletben folytatódik, és az előző antropocentrikus és humanista színezete alapvetően különbözik az utóbbi ökológiai jellegétől. Az immanens értékfelfogás olyan filozófusokat tesz ebből a szempontból rokonná, mint Husserl, Heidegger, Whitehead és Nietzsche, ugyanakkor pedig alapjául szolgál a posztmodern poétikának a nyelvről, az alkotói akaratról, a történelemtől és a mítoszról vallott felfogásának.

A tematikus számok jó része egy-egy kiemelkedően fontos költővel foglalkozik. Az első ilyen tematikus számot Charles Olsonnak szentelték a szerkesztők — nem véletlenül. Ez a szókratészi figura ugyanis sokak számára majd húsz évig gyújtópontként működött, irányító szerepét azonban a barátokon és követőkön kívül nemigen ismerték el. Halála után pedig mintha felbomlott volna az Olson-nemzedék szellemi egyensúlya. Szükség volt tehát Olson kánonba, irodalomtörténeti és filozófiai hagyományba emelésére, amely egyúttal az amerikai posztmodernizmust is elméleti kontextusba helyezi. Érdeemes áttekinteni, milyen írásokat tartalmaz ez a kötet. Olson két kiadatlan tanulmánya után személyes visszaemlékezésekben régi diákok (Buffalóból vagy Észak-Karolinából) és barátok írnak Olson varázsos egyéniségéről, tanítását átható prófétai szelleméről. Sokak számára Olson volt a guru, a feltétlen tanítómester, az egyetlen gondolkodó, vallja Charles Altieri "Olson poétikája és a hagyomány" című tanulmányában, aki a modernizmust meghaladva olyan filozófiai és költői stratégiákat alakított ki, amelyek a valóság posztmodern képét adják. A Boundary 2 Olson-száma pedig éppen ezeket a filozófiai és költői stratégiákat veszi sorra: mit jelentett Olson számára a szellemi rokonság az olyan írókkal, költőkkel, filozófusokkal és földrajztudósokkal, mint Melville (Martin L. Pops tanulmánya), Whitehead és Zukofsky (Robert von Hallberg, D. H. Lawrence, Egbert Faas), Pound és Homérosz, Ovidiusz, Dante (Charles Doria), Carl Sauer (O. J. Ford) és Merleau-Ponty (William McPherson). Catherine L. Stimpson részletesen tárgyalja Olson nyelv-felfogását, s általában a posztmodernnek sajátos érzékenységét a nyelvi rendszer autonómiája, a szavak tárgyszerű valósága iránt. Fontos levélváltások és konkrét verselemzések zárják a tanulmánygyűjteményt.

Hasonló tematikus számot kapott David Ignatow (II. évf. 3. sz.), Jack Spicer (VI. évf. 1. sz.), Robert Creeley (VI—VII. évf. 3—1. sz.) és Robert Duncan (VIII. évf. 2. sz.), melyek közül a Spicer- és a Creeley-szám igazán jelentős. Ignatownak csak részben szentelték az 1974-es tavaszi számot (helyet kaptak benne általánosabb filozófiai és irodalomelméleti tanulmányok éppúgy, mint Ignatowtól független könyvrecenziók), a Duncan-kötet pedig talán azért lett méltatlanul szegényesebb, mert egyidőben született azzal a tanulmánykötettel, amelyet Robert Bertholf és Ian Reid szerkesztett és adott ki a New Directions kiadónál, s amelynek szerzői írhattak volna a Boundary 2-ba is (Denise Levertov, Michael Davidson, Eric Mottram, Thom Gunn). Annál fontosabb a Spicer- és a Creeley-kötet, más-más okból. Spicer tudományos értékelése még 1977-ben is meglehetősen bátorságnak számított, hiszen neve két okból még mindig ismeretlen volt az akadémikus világban. Egyrészt hívei sem

szerették volna, ha Spicer a San Francisco-öböl térségén túl is megismeri a világot — tudták ugyanis (és ez a másik ok), hogy az ötvenes-hatvanas évek zárt és merev irodalomelmélete amúgy sem tudott volna mit kezdeni ezzel a vadul kísérletező, minden ideológiai és esztétikai irányba nyitott költészettel. Spicer megkérdőjelezte azokat a metafizikus és logocentrikus gondolkodási mintákat és fogódzókat, melyek a költészetet és a hermeneutikát Szophoklész-től és Arisztotelész-től Yeatsig és Eliotig, valamint Brooksig, Wimsattig és a strukturalistákig uralták. A 70-es évek irodalmi gondolkozása azonban Spicer antinomianizmusában már nem hőzöngő tagadást és ellenszegülést, hanem egy nagyon is tudatos hagyomány-választást látott, amelynek lényege Rimbaud, Cocteau és Blake miszticizmusával, nyelv- és költészet-felfogásával mutat rokonságot. Spicer versei, litográfiái és kollázsai áttetszőek: mind spontán játékos kedvről árulkodnak, s mentesek a hagyományos "alkotói akarat"-tól és szándéktól. William Spanos, Clayton Eshleman, Michael Davidson és mások tanulmányai éppen ezeket az esztétikai jegyeket helyezik a posztmodernizmus kontextusába.

Érdemes még külön szólnunk a Robert Creeley költészetének szentelt kötetéről, mely ráadásul a legvaskosabb is, mert két rendes szám összevonásából keletkezett (1978 tavasz—ősz, VI—VII. évf. 3—1. sz.). Mintha a hetvenes évek végére Robert Creeley foglalta volna el azt a helyet, amely Charles Olson halálával megüresedett. S talán nem is véletlenül szállt rá ez a tisztség: már az ötvenes évek elején maga Olson is gondolkodó társának tekintette Creeleyt. Bizonyítja ezt az a páratlan irodalomtörténeti és esztétikai jelentőségű Olson—Creeley-levelezés, amelynek immár a hatodik köteténél tart a szerkesztő, George F. Butterick.

A kritikai és "homage"-irodalom minden műfaja jelen van e kötetben: William Spanos interjút készített Creeleyvel: Creeley maga új versekkel szerepel; George Butterick, Michael Rumaker és Paul Mariani Creeley legfontosabb szellemi forrásait mutatja ki Olson, a Black Mountain College és William Carlos Williams hatását elemelve. Az előzmények után két óriási tanulmányban Creeley saját költői teljesítményét elemzi William Sylvester és Robert Kern, a posztmodernizmus kontextusába helyezve ezt a poétikát. Műelemzések következnek, egyes korszakok, könyvek és versek értelmezéseit olvashatjuk olyan szerzőktől, mint Robert Duncan, Marjorie Perloff, Charles Altieri, Michael Davidson, Linda Wagner, Sherman Paul, Albert Cook vagy Kenneth Cox. Személyes írások zárják a kötetet: Creeleyhez írt versek, Creeley inspirálta szövegek — olyan költőtársak tiszteletadása, mint Allen Ginsberg, Edward

Dorn, Denise Levertov, Tom Clark, Warren Tallman. Olson sem képzelhetett volna szebb communitas-t, gondolati és lelki közösségből épülő polis-t.

A nem személyeknek szentelt tematikus számok általánosabb irodalomelméleti kérdésekkel foglalkoznak: a posztmodern próza és költészet viszonyát elemzi az 1976-os őszi szám, amelyben John Barth, Donald Barthelme, Vladimir Nabokov, Ronald Sukenick, Thomas Pynchon munkásságát, valamint a posztmodern prózát elemző esszéken kívül kevésbé ismert szerzők műveiből is válogat William Spanos. Külön számot kap a posztmodern irodalomelmélet (1977 tél), Heidegger kapcsolata a posztmodern irodalommal, ill. irodalomelmélettel, így a dekonstrukciós kritikával (1976 tél). Két kötet foglalkozik azzal az immár felvethető problémával, hogy a posztmodern irodalomelméletek hogyan "írják át" az irodalomtörténetet, azaz, hogyan értékelik át a kortárs irodalomelméletek a hagyományos kánont Chaucertől napjainkig (1979 tél—ősz).

A Boundary 2 szellemének nyitottságát bizonyítja, hogy ugyancsak egy egész számot szentel az európai "kontinentális kritika" egyik képviselőjének, a magyar származású Peter Szondinak, s rokonságot talál Szondi nyelvi gyökerű irodalomelmélete és a posztmodernizmus egyik alaptétele, a nyelv organikus-immanens felfogása között.

A költészeti posztmodernizmus szempontjából kiemelkedően fontos az órális költészetnek szentelt, 1975-ös tavaszi szám. A folyóirat eredeti célkitűzései között volt, hogy a posztmodern esztétika, az amerikai és nemzetközi szellemi-művészi éghajlat egyes jegyeit végigjárja. A szóbeliség és performansia iránti érdeklődés pedig a posztmodernizmus lényeges minősége. A kiejtett szó, a beszélt költészet fontosságát hirdette már Olson Projektív Vers című esszéjében is, mikor a lélegzetet tette meg mértéknek. Hasonlóképpen alapvető volt az élő beszéd, ill. hangzó szöveg szerepe a posztmodern költészet Black Mountain csoportjától különböző, de (különösen a kezdetekben) nem teljesen független közössége, a nyugati parti beat-költők számára: ezt bizonyítják Jack Kerouac spontán prózája, Lawrence Ferlinghetti jazz-költészete, Allen Ginsberg performanciái, valamint Paul Blackburn, David Antin, Clayton Eshleman, Robert Kelly, Jerome Rothenberg, Jack Hirschman és Armand Schwerner — eredetileg New York-i költők — improvizációi. A szóbeliség azért alapvető a posztmodern költészet számára, mert számtalan következménye, vetülete van, s így mintegy nyilvánvaló koherenciát ad a posztmodern poétika egy jelentős aspektusának. Az oralitás egyik ilyen következménye a folyamatként (és nem struktúraként) értelmezett alkotás-fogalom, melyet Olson írt le elsőnek; a költészet szóbeliségét hangsúlyozó hagyománytól nem idegen a szómágia: mindkettőben lényeges a nyelv és a költészet inherens

erejében és cselekedet-értékében való hit és meggyőződés. Feltételezi a comunitas fogalmát; a rokon filozófiai és esztétikai szemléletű művészek műhelyszerű közösségét, ahol az olyan dichotómiák, mint amilyeneket hagyományosan az emberi és természeti, külső és belső, testi és lelki folyamatok, valamint a művészet és az "élet" vagy "válóság" között feltételeztek, megszűnnek a kölcsönös részvételt, autentikus jelenlétet feltételező közösségi alkotói folyamatban. Az oralitás ilyen felfogása a költők érdeklődését más kultúrák felé fordította, pl. a keleti magas kultúrák (kínai, indiai) és a világot hasonlóan egységében szemlélő primitív kultúrák, pl. az észak- és dél-amerikai indiánok felé. Különösen igaz ez a posztmodernnek Black Mountain utáni, második hullámába tartozó olyan költők esetében, mint például Gary Snyder, Jerome Rothenberg és David Antin.

Két fontos folyóirat foglalkozik az orális hagyományokkal és azoknak a posztmodern szellemű továbbélésével: az Alcheringa című "etnopoétikai" magazin és a New Wilderness Letter ("Hírek a szabad természetből" lehetne talán a magyar megfelelője). Szerző- és szerkesztőgárdáját tekintve a két folyóirat között sok az átfedés. Mindkettő jellegzetesen "kisfolyóirat", bár az évente kétszer megjelenő Alcheringa fedezetét részben a Bostoni Egyetem nyújtja az 1974-es indulás óta. Maga a szó egy ausztrál bennszülött nyelvből származik: azt a folyamatot jelöli, mikor az álmok és a mitikus múlt világa új énekké formálódik az énekes előadásában. Más nyelvben nem találni példát ennek a primitív és posztmodern költészet számára egyaránt fontos pillanatnak és átváltozásnak a jelölésére, ezért esett a választás az arunta törzs nyelvére. Az alcímben meghatározott műfaj, "etnopoétika", egy új interdiszciplináris terület szakértőit hozza össze: antropológusokat, etnográfusokat, költőket, nyelvészeket. A szerkesztőbizottság tagja többek között Dennis Tedlock, David Antin, Dell Hymes, Charles Doria, Simon Ortiz, Gary Snyder, Nathaniel Tarn, Jerome Rothenberg. Csak a diszciplína neve új, tárgya és anyaga nagyon is ősi: az emberrel és a művészettel egyidős. Maga a folyóirat pedig az amerikai antropológia és a posztmodern költészet találkozásából jött létre azzal a céllal, hogy egyrészt a még élő orális kultúrákat az amerikai olvasó számára bemutassa, feldolgozza, megőrizze, eredeti formában, átírásokban és fordításokban közöljön szövegeket, lemezfelvételen őrzött hanganyag kíséretében. A vállalkozás másik célja az orális hagyományt folytató költők bemutatása. E költők között találjuk David Antint, Jerome Rothenberget, Robert Kelly-t, Theodore Enslint, Gary Snydert és Clayton Eshlemant.

1977-ben Jerome Rothenberg költő kilépett az Alcheringa szerkesztőbizottságából, s megalapította saját folyóiratát, melynek a New Wilderness

Letter nevet adta. Az amerikai angolban különösen a romantikusok és a transzcendentális iskola óta, sajátos filozófiai tartalmat kapott a wilderness szó: nem egyszerűen vadont jelent, a "vadnyugatot", hanem azt a démoni és szabad természetet, ahol az ökológiai egyensúlyt a fehér ember jelenléte még nem bontotta meg. Tudjuk, az amerikai indiánoknak egészen más volt a természethez való viszonya; ők nem meghódítani akarták a természetet, hanem egyszerűen része lenni. John Muir, az amerikai konzervációs mozgalom múlt századi atyjának merész kijelentése óta — miszerint egy civilizáció valódi próbája és bizonyítéka az, mennyi szabad és "műveletlen" részt hagy a természetből — gazdag hagyomány alakult ki a "wilderness" megmentéséért. Rothenberg folyóirata is e hagyományba kíván tartozni. Időközben a "wilderness" mint valóságos hely megszűnt, hiszen a "civilizált" és "vad" természet közötti határvonal (frontier) egyre nyugatabbra tolódott, míg az 1890-es évekre elérte a Csendes-óceánt. Ezzel a "wilderness" metafora lett: valóságos hely helyett lelki, érzelmi és szellemi. Életfilozófia és stratégia. Nyitottságot, autentikus jelenlétet, az élő és tárgyi környezettel való integrációt feltételezi. Lelki, erkölcsi és társadalmi részvételt követel a hiteles élet feltételeként. Ezt jelenti a "wilderness" a posztmodern költészetben és a New Wilderness Letter költői számára, akik között ott találjuk Gary Snydert, Allen Ginsberget, Jackson MacLow-t, George Quasha-t, Eric Mottramot, Clayton Eshleman, Michael Davidsont, Lawrence Ferlinghettit, Antonin Artaud-t, Michael McLure-t éppúgy, mint John Cage-t, Jack Spicert és Gertrude Steint.

Hasonló szellemű folyóiratot indított Clayton Eshleman 1981-ben Sulfur címmel. Míg azonban a New Wilderness Letter inkább rendszertelenül megjelenő pamflet, amely szinte kizárólag verseket, performanciák és misztikus szövegek átiratait közölte, a Sulfur a Boundary 2-hoz hasonló tudományos igényekkel lépett fel — azzal a különbséggel, hogy a Sulfur a posztmodernizmus művészetfelfogásának markánsabb és radikálisabb változatát képviseli. A szellemes névválasztás Eshleman poétikáját tükrözi: a kén az az allotróp kémiai elem, amely kristályként, folyadékként, gőzként egyaránt előfordul, különösen a kaliforniai part mélyrétegeiben, a hajdani vulkáni tevékenységeket jelezve. Jól megfelel tehát Eshleman primordiális érdeklődésének; különösen a paleolit korszak érdekli. De ezen kívül a sulfur szó angol asszociációi között ott van a kéntüzü pokol, a vészjósló járványos fertőzés és a profán, istenkáromló, epés nyelv is. Radikális avantgárd folyóiratról van szó, amely a posztmodernizmus szürrealista hagyományát képviseli tudatos történelmi (történelem előtti) és politikai elkötelezettséggel. Vonatkozik ez a közölt

versekre, fotókra és kolázsokra éppúgy, mint a manifesztó-keménységű tanulmányokra és bírálatokra.

Elsősorban kaliforniaiak a szerzők, akik Clayton Eshleman irodalmi vállalkozásától függetlenül is ismerik egymást, s figyelemmel kísérik egymás munkáját, azaz aktív műhelyszellemben dolgoznak (ilyenek például Michael Davidson, Michael Palmer, Donald Wesling, Robert Kelly, Jerome Rothenberg, Hayden Carruth, Robert Duncan, Rosemarie Waldrop). Eshleman merész vállalkozásba kezdett: azt ígéri, minden számban lesz irodalomtörténeti szempontból fontos, de még kiadatlan írás, levél, esszé. Az 1980-as években kiadatlan Pound cantó-vázlatot, Olson, Dahlberg és Spicer levelet, Williams tanulmányt, Artaud írást, Pasternak verset közölni nem kis teljesítmény, amely a lap színvonalát nyilvánvalóan emeli. Eshleman is a parallel filozófiai és poétikai rendszerek bemutatásával értelmezi a nyolcvanas évek kaliforniai posztmodernizmusát; ebbe a szándékba illik a fordítás műfaja, mely Pound példája nyomán kapott nagyobb jelentőséget. A Sulfur olyan eltérő költőket fordít, mint Hölderlin, Bernard Bador, Aimé Césaire, Miroslav Válek, Edmond Jabès, Alejandra Pizarnik, Michel Deguy, Leonardo Sciascia, San Juan de la Cruz, Octavio Paz, Vladimir Holan, Benjamin Peret, Paul Celan (akinek az egész 11. számot szentelték) és Jaroslav Seifert.

A posztmodern művészet és az akadémikus irodalom, ill. a dekonstrukciós irodalomkritika kapcsolatát fejti ki a Sulfur egyik legmerészebb (és legtöbb vitát kavart) esszéje: Jerome Rothenberg tanulmánya Harold Bloomról, a Yale Egyetem nagy tekintélyű professzoráról, akit Rothenberg egyenesen dr. Josef Mengeléhez hasonlít. Akárcsak Mengele, Bloom is egyetlen mozdulattal ítél életről és halálról, hiszen a tekintélyelvű, neokonzervatív akadémikus kritika felelőtlenül és az ún. "morális többség" vélt támogatásából fakadó arroganciával gyakran egy életre elvághatja egy-egy szerző alkotókedvét és érvesülési lehetőségét. Immanencia és kulturális ökonómiai szemlélet áll itt a dekonstrukcióval szemben: míg Bloom az irodalomból épülő irodalom és a kánon-teremtő irodalomelmélet híve, az immanencia esztétikáját hirdető posztmodernizmustól az ítélkezés idegen. Éppen ezért a lényegéhez tartozik, hogy sohasem lehet az irodalompolitikai hatalom és az akadémikus tekintély intézményesített ideológiája.

A Sulfur sajátos erényei közül is kiemelkedik a filológiai: oly gyakran tud még meg nem jelent kéziratokat, jegyzeteket és leveleket közölni. Őriási jelentőségűek így pl. William Carlos Williams naplójegyzetei (amelyekből whitmani mintára egy újabb "American Primer", "Amerikai ábécéskönyv" lett), Antonin Artaud, Hart Crane és Jack Spicer levelei, Edward Dahlberg és Char-

les Olson levelezése. Az irodalmi levelezések közlése kifejezi a folyóirat kettős (művészi és tudományos) orientációját: e levelek műalkotásoknak éppúgy tekinthetők, mint elméleti írásoknak — személyes vallomásoknak éppúgy, mint kordokumentumoknak.

Az amerikai posztmodernizmus kutatói számára fontos olvasmány a Pound—Williams-hagyományban születettek legújabb folyóirata, a *Sageetrieb*, amely a Maine Egyetem kiadványa. A szó Pound mesterséges összetétele német tövekből ("elmondani" + "életerő"). A *Cantók*ban minden esetben a Chiao kínai írásjellel együtt használja ("tanítani"), amelynek írott és képi alakját egyaránt felidézi. E három jel adja azt az ideogrammát, amelynek jelentését Pound ki akarta fejezni: "azt a folyamatot, amikor a művész a múlt különböző mestereiből válogatva kialakít és tökéletesít egy emberi hagyományt a költészetben és zenében, s azt a jövő nemzedékeire örökíti, hogy megtanítsa őket, mint Confucius ódái, gondolkodni, barátkozni, szomorkodni, alázattal lenni szülők és uralkodók iránt, megismerni a madarak, állatok, növények és fák nevét."

Műfajuk szerint hat csoportba válogatja (a most elhunyt) Basil Bunting, George Oppen és a népes nemzetközi szerkesztőbizottság a tanulmányokat. Az első részben (*The Excerner* — "A kiválasztó") szerepelnek a legsúlyosabb, legátfogóbb tanulmányok, melyek vagy magáról a Pound—Williams-hagyományról írnak, tárgyalják annak elemeit és jellemzőit, vagy pedig az e hagyományba kíváncsi írók és költők helyét magyarázzák. E csoport írásai közt szerepel például Michael Bernstein alapvető tanulmánya Duncanról és a Pound-féle epikus hagyományról, M. L. Rosenthal és Sally Gall átfogó esszéje Williams "változó versláb" fogalmának újraértelmezéséről, Kathryn Shevelow Ed Dornt elemző tanulmánya, valamint a Denise Levertov, Muriel Rukeyser, Gertrude Stein, Robert Creeley, az objektivista iskola és Kenneth Rexroth munkásságát elemző esszék. A következő alfejezet (*The Explicator* — "A magyarázó") szigorú műelemzéseket tartalmaz, a harmadik (*The Gallery* — "A képtár") a Pound—Williams-hagyomány költőinek portréit, a negyedik (*The Biographer* — "A biográfus") személyes visszaemlékezéseket, életrajzokat és szubjektív esszéket közöl a művek mögötti emberekről. A recenziók helye következik (*The Reviewer* — "Szemlész"), ahol a frissen megjelent tanulmányköteteket értékelik a hagyomány szempontjából; végül pedig a tudományos-művészeti hírek tájékoztatója az érdeklődő olvasót: könyvcímekről, konferenciákról, későbbi tematikus számok terveiről.

Itt is a tematikus számok a legérdekesebbek: így a Robert Creeleynek szentelt kötet (1982 tél), az objektivista iskolát (1984 tél), Kenneth Rexroth költészetét (1983 tél) vagy az epikus hagyományt és a költői történet-

írást (1982 ősz) elemző számok. Bár a Sulfur és a Sagetrieb ugyanazzal az "anyaggal" dolgozik, ugyanazoktól a szerzőktől közöl (a Sagetrieb szerkesztői között van pl. George Butterick, Eric Mottram, Paul Mariani, Marjorie Perloff, Cid Corman, Allen Ginsberg, Denise Levertov, Gael Turnbull, Robert Creeley, Donald Hall, Diane Wakoski, Hugh Kenner, Charles Tomlinson és Jonathan Williams), mégis lényeges különbség van a két kiadvány között. A Sagetrieb szinte kizárólag elméleti-kritikai jellegű, a Sulfur azonban ugyanannyira művészeti folyóirat is, amely új költők bemutatására is vállalkozik és az irodalomhoz nem közvetlenül kapcsolódó írásokat is közöl. Míg a Sagetrieb elsősorban filológiai témaválasztásában kapcsolódik, mint alcíme jelzi, a Pound—H. D.—Williams-hagyományhoz, addig a Sulfur látásmódjukban, érzékenységükben és stílusukban is posztmodern írásokat közöl.

*

A felsoroltakon kívül a költészeti posztmodernizmusnak még számos folyóirata létezik, így például Paideuma, Kulchur, Stony Brook, Conjunctions, Caterpillar, Audit, Agenda, Maps, amelyek azonban Magyarországon még annyira sem hozzáférhetők, mint pl. az Origin, Boundary 2 vagy Sulfur. Jelentőségükben ugyan nem hasonlíthatók sem az Origin-hez, sem a Boundary 2-hoz, sem a Sulfurhoz, mégis fontosak, mert a költészeti posztmodernizmus teljes képéhez hozzátartoznak. Nem is alapvetően csak költészeti — vagy akár irodalmi — e folyóiratok profilja: éppúgy találunk filozófiai, nyelvészeti, tudománytörténeti vagy ökológiai tanulmányokat, mint költészetet vagy költészettant. Ma már több tucat amerikai folyóirat nyújt fórumot a posztmodern érzékenység és látásmód különböző — filozófiai, művészeti és tudományos — megfogalmazásainak, bizonyítva ezzel, hogy a posztmodernizmus nem egy kis értelmiségi csoport divatja, hanem a háború utáni Amerika — és Európa — egyik fő eszmei irányzata.

SZILASSY ZOLTÁN

ŐSHAPPENING A BLACK MOUNTAIN COLLEGE-BAN

"Meghalt a happening — éljen soká a happening" — írta Allan Kaprow, ezen efemer, művészetforradalmi jelenség egyik legismertebb, amerikai atyá-mestere, már 1966-ban.¹ Az ősi mondás adaptálásával természetesen az említett dolog metamorfózislehetőségeire utalt. Korai is lett volna elparentálni, hiszen az ötvenes évekbeli indíttatás és a hatvanas évekbeli virágkor eredményeképpen éppen akkortájt tetőzött a happening iránti érdeklődés: amint az látható például az amerikai TDR vagy a holland Randstad folyóiratok 1965-ös és 1966-os különszámaiból,² vagy kiváltképp az 1966-os "Pusztítás a művészetben" és az 1967-es "A forradalom dialektikája" című londoni kongresszusokból, melyeken olyan vezérszemélyiségek vettek részt, mint például Ginsberg, Marcuse, R. D. Laing, és ahol az általános témák mellett és ellenére a happening-jelenség komoly figyelmet kapott. Majd, a valamelyest apatikusabb hetvenes évek után, legutóbb a TDR 1985. tavaszi száma tudósított sajátos újjászületésről. A New York-i East Village ("off-off-off-Broadway") jelenlegi látványszínházjatekai: "nem kevésbé emlékeztetnek a korai hatvanas évek amerikai happeningjeire... Hívhatjuk őket pop-performanciának, dada kabarénak, új vaudeville-nek... lényegi különbségük, hogy újra elutasítják a minimalizmust és a szerkezetközpontúságot — helyette bórleszk paródiaformában kommentálják az új népszerű kultúrát és vadhajtasait."³

Részben a mindenkori társ- és társítható művészeti jelenségek miatt, a happeningnek mindmáig nincs az elméletírók és a gyakorló művészek többsége által elfogadott, egységes, esztétikai meghatározása. Sőt a többség inkább

¹Allan Kaprow: "Happenings Are Dead, Long Live the Happenings", Artforum 4, 1966. március.

²Vö. TDR (Vol. 10., No. 2, "Winter"), 1965. Randstad (No. 11—12), 1966.

³Vö. TDR (Vol. 29., No. 1, "Spring"), 1985. 4—5. 11.

elégedetlen a túl általánosító "happening"-elnevezéssel,⁴ mely 1959-ből származik, de nemcsak az ismert Kaprow-produkcióhoz (18 Happening 6 részben), hanem annak kevésbé ismert, közvetlen előzményéhez (Something to Take Place: A Happening, kb.: "Valami bekövetkezik: egy történés") is kötődik. Annyi — elsősorban leíró — szakirodalma azonban van már, hogy bizonyos axiómákat elfogadhassunk, s azokból következően értékeljük az esetleges rendszerezési, elméleti kísérleteket.

A happening per definitionem képzőművészeti indíttatású, megvalósulásában pedig rögtönzött — vagy annak látszó — non-verbális, színjátékszerű produkció. Képzőművészeti gyökerei számos "izmusban" föllelhetők (dadaizmus, szürrealizmus, futurizmus stb.); színjátékszerűsége adódhat társadalmi, művészetszociológiai protest-igényből, de köze van a totális színházzal kapcsolatos megújuláskivánsághoz is. Mivel szervesen kapcsolódik a pop art hullámokhoz, apologetái a Gesamtkunst ideiglenes, provokatív megnyilvánulását, ellenzői pedig ugyanannak "eschatologikus rémálmát" látják benne.

Megvalósulásformáinak és összetevőinek káoszában rendszerezéskísérlet segíthet eligazodni. Ilyen például Darko Suvin tipológiai sora, mely a bonyolultság növekvő szintje szerint osztályozza az ide sorolható, alapvető rész-típusokat. Az "események" (events) nem-verbális, rögtönözni látszott, percepciós gyakorlatok — ilyen például Cage 4'33 című "csendkoncertje". Az "aleatorikus jelenetsorok" (aleatoric scenes) ugyanezt az alapelvet még több művészi-közvetítői, illetve befogadói közeg bevonásával sokk-sorozzák — ilyen volt az itt tárgyalandó "őshappening". A valódi happeningek iskolapéldái a korai hatvanas évekre tehető — mint például Allan Kaprow Eat! és Claes Oldenburg Fotodeath című produkciói. Mindennek meghosszabbítása — és részben már tagadva állítása — az "akciószínház", mely még intencionált és mátrixos, noha, a régi színházzal ellentétben, már nem cselekményközpontú. (Ilyen volt például Kenneth H. Brown The Brig c. műve a Living Theatre előadásában.)⁵

Az eredettörténeti kutatások ez ügyben is a klasszikus avantgárd és a neoavantgárd, a modernizmus és a posztmodernizmus zsigeri és genetikai vi-

⁴Erre korábban is utaltam már, vö. "A happeningek és az új színjátékelméletek európai gyökereiről". In: Filológiai Közlöny, XXVII. évf., 1–2. sz., 1981, 123–8. ll.

⁵Vö. Darko Suvin: "Reflections on Happenings". TDR (Vol. 14., No. 3, 1970), 125–6. ll. Megjegyzendő, hogy az akciószínház — különösen ha "kimegy az utcára" — rokonságot tart a 30-as évek "agitprop" színházával és az expresszionista színházzal is.

szonyát próbálták először tisztázni. Michael Kirby — a happenings par excellence elméletírója, csakúgy mint Martin Esslin az abszurd színházé (nem drámáé!) — alapműveiben⁶ ez a nagyobbik ív hangsúlyoztatik. Szerkesztőtársával, színházi alkotótársával, Richard Schechnerrel folytatott állandó polémiái során viszont kikristályosodott a közvetlenebb előzmények keresésének igénye is. Az ötvenes évek végétől, amikor a mai ún. happenings kezdődtek, így jutottunk el az ötvenes évek elejéhez, illetve az egyre többször és többféleképpen emlegetett, 1952. nyári Black Mountain College-beli "őshappening" rekonstrukciójához. Amely tény egyúttal azt is jelzi, hogy a happeningnél pontosabb, illetve összefoglalóbb kategória egyelőre nem jött létre.

Kirby és Schechner az 1965-ös TDR-különszám részére interjúvolták meg John Cage-et, az őshappening spiritus rectorát. Jóllehet Cage zeneszerző, legalább annyira modern művészetteoretikus és happener is; a résztvevők névsorából pedig látni fogjuk, hogy progresszív művészek dokumentatív, műfajközi összefogásáról, specializációs és kompartmentalizációs kísérletéről volt szó. Alighanem létre se jöhetett volna ez a mérőöldkő fontosságú, rögtönzött, egyszeri "jelenetsorozat", ha a tényleges "rektor" ugyanakkor nem a poéta Charles Olson lett volna.

Cage visszaemlékezése⁷ szerint a következők "történtek". A "nézőtér" üléseit négy, csúcsaikkal szemben álló, egyenlő szárú háromszögben helyezték el, hogy mindenki lásson mindenkit, és hogy az így keletkezett folyosók állandó mozgást engedélyezzenek az "előadóknak". E folyosókon főleg Merce Cunningham és táncosai cirkuláltak, de egy másik rekonstrukció szerint csatlakozott hozzájuk egy elzavarhatatlan kóbor kutya is.⁸ Az üléseken előzetesen csészéket helyeztek el, melyeket egyesek hamutartónak használtak, mások nem tudtak mihez kezdeni velük. A happeninget végül is össznépi kávéosztás és beszélgetés rekesztette be — hasonló mechanizmusokkal manapság a Bread and Puppet Theatre él. A nézők feje fölé és melléjük Robert Rauschenberg ún. "fehér korszakából" származó "festmények" voltak különböző szögekben fölfüggesztve — ezekről tudni való, hogy a nézők rájuk vetített árnyékai a változó kompozíciós tényezők. Rauschenberg maga egy ősi, His Master's Voice-fo-

⁶Vö. Michael Kirby: Happenings (Antológia és elméleti bevezetés). New York: Dutton, 1966. Uő: The Art of Time (Esszégyűjtemény). New York: Dutton, 1969.

⁷Vö. TDR, i. m. 1965. 27–72. ll.

⁸Arnold Aronson: The History and Theory of Environmental Scenography (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1981), 153–64. ll.

nográfot működtetett, miközben David Tudor zongorázott, és a szórta elhelyezett létrákon Cage elméleti előadást tartott, Charles Olson és M. C. Richards pedig verseikből olvastak fel, illetve olvastattak fel önként vállalkozó nézőkkel. A terem mindkét végében vetítövásznat helyeztek el. Az egyiken amatőr keskenyfilmet vetítettek egy szakács esti iskolai élményeiről, a másikon diafelvételek váltakoztak, melyek fő témája a naplemente volt.

Ha elméletileg próbáljuk rögzíteni a jelenetsorozat meghatározását, akkor közölhetjük, hogy látszólag nem intencionált, fókusz és hagyományos szöveg nélküli, úgymond alogikusan csoportosított, strukturálatlan művészi információhalmazról volt szó, ahol is minden szereplő "anyag" — a párhuzamos együttlétezés miatt — orkesztrált zörejként funkcionált, túlhaladva bármely atonális, konkrét zene dimenzióit. De, tekintve a résztvevők diszparitását, olyan tér- és időbeli kollázs- és assemblage-értelmezéshez is juthatunk, mely megelőlegezi Marshall McLuhannak a médiákkal kapcsolatos megfigyeléseit, melyek szerint nemcsak "minden mindennel összefügg", hanem "minden mindenre hat". Jóval "mezítlásabb" esztétikai értelmezés is helytálló azonban, melytől maguk az alkotók és az elméletírók sem zárkoznak el. Ha — Shakespeare-t adaptálva — nem színház, hanem cirkusz az egész világ, akkor a sok értelemben rokonítható, de végső soron mégis elkülönítendő "abszurd színház" a még mindig mátrixos, noha az "apokaliptikus" jelzővel ellátott bohóckodást ("clownery") vállalja, a happeningek pedig (beleértve az említett őst is), az intermédiák és multimédiák rossz és jó bővületében, újfélé többporondos akrobatikát — szimultán és szekvenciális kompartmentalizációt — művelnek. Az egyetlen megfogható kategóriájuk — mindkettőé — a tér-időbeliség. Időtartam, melyen belül a térszerkezetek esetleges műveletekkel jönnek létre — és fordítva! Cage őshappeningjét jellemezhetjük úgy is, mint "szűkült, üres térbe" zárt idő- és tértágító cirkuszt, mint dimenziórobbantó művészi identitáskeresést.

Ha a nehezen megközelíthető és elemezhető közönségreakciók szempontjából közelítjük meg a dolgot, mind a való élet (például tömegdemonstrációk, -verekedések, -balesetek stb.), mind egyéb művi környezetkonstrukciók (például a harmincas évek szürrealista kiállításai, az ipari "világkiállítások" mérhetetlen kavalkádja, vagy utóbb egyes horrorfilmek és video-show-k), hozhatják a befogadót olyan szinte traumatikus lelkiállapotha, melynek pszichológiai történésrendszere a kíváلتott "drive"-ok miatt része lesz a kívánt mobil, téridős és mozgáseffektusnak.⁹ Egyesek fölszabadulnak, boldogan rögtö-

⁹Vö. H. R. Rookmaker: *Modern Art and the Death of a Culture* (London: Inter-Varsity Press, 1970), 181.

nöznek az adott kereteken belül, sőt néha azokon túl; mások zavartan vagy dühödten távoznak, megint mások buddhai vagy egyiptomi szoborszerű "ülönnyugalommal" hagyják, hogy "történjenek" velük és körülöttük az eseményforgácsok. A provokált helyzetek különösségét fokozhatják a gyakran alkalmazott abszurd és groteszk elemek, az anarchisztikus, polgárpukkasztó és pseudoerotikus látomássorozatok és az ellen- és pop-művészet tárgyi rekvizítumai: a kacatkincstár. A kinesztétikus vonzatokra és a szociológiai holdudvarra való ráeszmélés ("aha-élmény") nem feltétlenül eredményezi azt, hogy a befogadó azonnal rituálisan aktív részesévé válik a happeningnek, azonban bizonyos, hogy a részvétel és/vagy a menekülés sokk-terápiája szokatlan és egyedi (pro vagy kontra) befogadói utórezgést produkál.

Ha az ily módon leírt "őshappeninget" valóban mérföldkőnek, azaz a további fejlődéstörténetet meghatározó mozzanatnak tekintjük, legalább röviden számat kell adnunk a részt vett, mégoly különböző alkotóknak a jelenségcsoporthoz való további viszonyulásáról is, nem feledkezve meg közben az őket inspiráló előzményekről sem.

Kezdjük Cage-dzsel! Az összművészetek, a színház és fő területe, a zeneszerzés iránti érdeklődését, valamint az e helyeken elérni kívánt eredményeit ő fogalmazza meg "felháborítóan egyszerű" módon. Noha kommentálói részarányokon vitáznak: hogy ti. elméletei mennyiben erednek a dadaizmusból, a szürrealizmusból (főleg Duchamptól), a Zen közvetítette keleti filozófiákból (főleg az I. Ching Változások Könyvéből) stb., ő maga — tagadván a művészi "objektív korrelatív" létezését — szívesebben kérdez szókratészi módon. Például ezt: "Mennyivel "zeneibb" egy teherautó a zeneiskolában, mint ott kint az utcán?". Az említett "őshappening" kapcsán az emlékein kívül annyit közölt az interjúban, hogy célja(ik) nem volt(ak) más(ok), mint egyszerre foglalkoztatni a befogadó szemét és fülét. Olyan "zörejes látványt" kellett létrehozniuk, mely eltörli az élet és a művészet közötti álkülönbséget. Mint művész, vitatkozott még Kirby "intencionált alogikusság"-elméletével is; elpanaszolta, hogy — későbbi tehetséges tanítványa — Kaprow happeningjeinél még az is zavarta, ha egyik helyről a másikra kellett mennie.

Amellett, hogy az ötvenes években Cage-et elsősorban a zene-"szerzés" új lehetőségei foglalkoztatták, akkor és később sem szűnt meg érdeklődni az új performancia összes lehetőségei iránt. A színjátékkal kapcsolatos érdeklődése a zene, a csend, a zörej, az életritmus sugallta táncművészetben gyökerezett, de eljutott az "életfolyamat mint színjáték" (állandó változás, pl. tengerpart!) fordított kódolandóságához is.¹⁰ A színjáték sugallta összművészeti gondok és kibékítendőségük illusztrációja a tény, hogy 1948-ban Bou-

lez ismertette meg Cage-et Artaud színházi tanításaival. A Black Mountain után mindennek másfajta folytonosságot biztosított Cage "tanári" munkája a "New School"-ban (New York, 1956 környéke), mert ott tanítványainak többsége — közöttük Kaprow — képzőművész volt, és ott próbálhatta ki időbeliség-kategóriáit a térművészekén. Újra "korai happeningként" értékeli a szakirodalom Cage 1960-as "Theatre Piece" című kísérletét. Cage-nél "számkotta", a nyolc "előadónál" megszámozott és összekevert kártyákon igék és főnevek, melyeket nem "kimondani", hanem Cage "vezénylése" szerint "megcsinálni" kellett.

Robert Rauschenbergről dicsérői és gyalázói egyaránt állították, hogy — Kaprowhoz hasonlóan — olyan "happener", aki Kurt Schwitters és Marcel Duchamp (elpufogatott) effektusait utánozza. Az utóbbiak valóban "vádolhatók" lennének — a maguk idejében — holmi "proto-happenings" kreálásával, hiszen Schwitters Merzbauja (1925) provokáló helyszínek ("environment"-ek) sorozatából állt (például Nibelung-nemzedék-karikatúrákból, "gyilkos-barlangból", külön kiállított kis üveg vizeletből stb.); Duchamp volt részben "felelős" a párizsi Szépművészeti Galéria 1938-as és 1942-es szurrealista kiállításaiért, például a "műfű-szőnyeges esőszobáért". Rauschenberg említett "fehér" korszakát rövidesen követte az újságfoslány-alapanyagú "fesd feketére!" korszak (később lesz ilyen című Rolling Stones szám is!), majd az ún. "vörös korszak" kb. 1955-ig és a későbbiek már kifejezetten a happenerek stádiumaival rokonok: az objet trouvé-tól a kollázsig, a kollázstól az "environment"-ig és a "dekollázsig". Rauschenberg művészettörténeti helye — mint Jasper Johnsé is — mégis az absztrakt expresszionizmushoz való ellentmondásos viszonyából derül ki inkább, semmint happeneri tevékenységéből, ahol is osztotnia kell olyan más típusú alkotókkal, mint Jim Dine, Oldenburg vagy Robert Whitman.¹¹

Merce Cunningham táncművészetének fontosságát és pozitívan erjesztő mivoltát még kilátástalanabb lenne e helyt tárgyalni, mint a happeningsét, megfelelő fényképdokumentáció híján. Ismeretes azonban, hogy nemcsak hogy a pályán maradt a továbbiakban, hanem számos innovatív színházi teoretikus és gyakorló művész emlékezett meg összművészeti kihagyhatatlanságáról.

Hátramaradt még a kérdés, hogyan illeszkedett az említett "őshappening" a korai ötvenes évek, illetve a Black Mountain College világába. Érdemes be-

¹⁰"Duration structure and process with compartments arrived at by chance operation" — Cage és Kirby megfogalmazásai, TDR/1965. I. m. Passim.

¹¹Vö. Barbara Rose: *American Art Since 1900* (London: Thames and Hudson, 1967), 216—7. 11.

legondolnunk abba, hogy mindez (mind az említett, számos nem-irodalmárt foglalkoztató, 1952-es jelenetsor, mind pl. az 1954–57 között virágkorát élő The Black Mountain Review, olyan közlőkkel, mint William Carlos Williams, Jack Kerouac, James Purdy, Kenneth Rexroth stb.) jócskán megelőzte a San Franciso-i "beat-nemzedéket" és az angliai "dühös fiatalokat" — ott, Észak-Karolinában a rock and roll indulásakor. Tehát tér-időben minden mindennel összefügg, minden mindenre hat — ez esetben is. A Black Mountain Költők (pl. Charles Olson, Robert Creeley stb.) későbbi alkotói és poétikai-elméletírói tevékenysége — gondoljunk a propriocepció, a projektív vers, a kinesztézis lehetőségeinek keresésére és dokumentálására! — szintén a megújuló esztétika legkisebb közös többszöröseinek makacs és állandó kutatását illusztrálja.

BESZÉLGETÉS WILLIAM S. BURROUGHS-ZAL^{*}

(Részlet)

(...)

Kérdés: Hogy ébredt Önben érdeklődés a szövegszeletelő technika iránt?

Burroughs: Brion Gysin barátom, a harminc éve Európában élő amerikai költő és festő volt az, legjobb tudomásom szerint, aki először alkalmazta a szövegszeletelést. "Csak percek vannak hátra" című szeletelt verse elhangzott a BBC-n, és később egy fűzött kötetecskében meg is jelent. 1960 nyarát Párizsban töltöttem; azt követően volt ez, hogy a Naked Lunch-ot ott kiadták. Érdeklődés ébredt bennem ennek a technikának a lehetőségei iránt, és magam is kísérletezni kezdtem vele. Persze, ha jól meggondoljuk, az Átokföldje volt az első nagy szeletelt kollázs, és már Tristan Tzara tett egy kicsit ezen a téren. Dos Passos "Lencsevég"-fejezetei ugyanezre az ötletre épülnek az USA-ban. Úgy éreztem, saját korábbi munkám is ebbe az irányba tendált; így aztán óriási reveláció volt számomra ténylegesen látni, hogy valaki csinálja.

Kérdés: Mit tudnak a szeletelt művek, amit a konvencionális narráció nem?

Burroughs: Bármely költői képeket hordozó elbeszélő passzus, vagy mondjuk, egyszerűen passzus tetszőleges számú variációs lehetőséggel rendelkezik, és ezek mindegyike érdekes és érvényes lehet a maga módján. Ha felszeletelek és átrendezek egy oldalnyi Rimbaud-t, merőben új képeket kapok. Rimbaud képeket — hamisítatlan Rimbaud-képeket —, de újakat.

Kérdés: A képkincs túlhalmozódása miatt panaszkodik, közben, úgy tetszik, újakat keres.

Burroughs: Úgy van. Része ez annak a paradoxonnak, amellyel mindenki szembe találja magát, aki szóval és képpel dolgozik, márpedig az író változatlanul ezekkel dolgozik. A festő is. A szeletelt művek új kapcsolatokat teremtenek a képek közt, következésképp tágul az ember látóköre.

^{*}Az interjút Conrad Knickerbocker készítette 1966-ban. (A ford.)

Kérdés: Ahelyett, hogy ollókkal meg egy halom papírdarabbal bajlódik, nem tenné meg ugyanazt a hatást, ha egyszerűen szabad asszociálásba kezdene az írógép mellett?

Burroughs: Azzal a módszerrel nem képes az emberi agy mindenre. Nos, hogyha, példának okáért, ebből akarnék szeletelt szöveget csinálni [egy Nation-számot vesz a kezébe], sokféleképpen tehetném. Haladhatnék keresztbe a hasábokon; mondjuk így: "a mai ember idegei vesznek körül bennünket. Minden egyes technológiai fejlesztés odakint kicsapta mert áram kollektív környezeti tevékenységgel jár. Az emberi ideg környezeti rendszer önmagában átprogramozható a maga privát és társadalmi értékrendjével mert elégedett. Logikusan programoz olyan készségesen ahogy egy rádióhálózatot felőröl az új környezet. Az érzék rend." Gyakran úgy találja az ember, hogy van annyi értelme, mint az eredetinek. Megtanulja a szóelhagyás és a kapcsolás művészetét. [A kezével mutatja.] Tegyük fel, levágnám ezt itt középen, ezt meg felhoznám ide. Az agyunk ezt egyszerűen nem tudja. Ez annyi, mint ha ilyen sok sakklépést kellene észben tartanunk, egyszerűen nem menne. A represszív és szelektív agyi mechanizmusok is ellenünk dolgoznak.

Kérdés: Ön szerint a közönség végső fokon ránevelhető lesz arra, hogy reagáljon a szeletelt szövegekre?

Burroughs: Természetesen, hiszen a szövegszeletelés olyan pszichoszensoros folyamat nyílt kifejeződése, mely állandóan jelen van. Valaki újságot olvas, és szeme a kellő arisztotelészi modorban követi a hasábot, egy gondolat, egy mondat egyszerre. Tudat alatt viszont mindkét szomszédos hasábot is olvassa, és a mellette ülő személyt is érzékeli. Ez szeletelt valami. Az egyik New York-i zónaétteremben üldögéltem, a fánkomat eszegettem, a kávémat iszogattam. És közben az járt a fejemben, hogy bizony úgy érzi egy kicsit magát az ember New York-ban, mintha be lenne dobozolva, mintha dobozrengésben élne. És akkor kinézek az ablakon, és mit látok, mint egy ménkű Yale kamiont. Ebben is szeletek vannak jelen — egymás mellé helyeződik a külső történés meg amire éppen gondol az ember. Rászoktattam magam, hogy ha végigmegyek az utcán, a következőt teszem. Ezt mondom: amikor ide meg ide értem, azt a jelet láttam, erre meg erre gondoltam, amikor aztán hazaérek, szépen mindent legépelek. Ennek az anyagnak aztán egy részét felhasználom, más részét nem. A szó szoros értelmében ezekre rúg itt a nyers jegyzetlapok száma, és még naplót is vezetek. Bizonyos értelemben utazás ez az időben.

A legtöbb embernek nincs szeme arra, ami körülötte történik. Az íróknak pedig főleg ezt üzenem: az ég szerelmére, tartsátok nyitva a szemeteket. Vegyék észre, mi történik körülöttetek. Úgy értem, végigmegyek a barátaimmal

az utcán. Azt kérdezem: "Láttátok azt a férfit, azt az embert, aki most ment el itt mellettünk?" Nem, nem vették észre. Nagyon jól szórakoztam idejövét a vonaton. Évek óta nem ültem vonaton. Nem volt magánfülke. Hálófülkébe vettem jegyet, így aztán ki tudtam pakolni magam elé az írógépet, és nézhettem ki-felé az ablakon. Fényképeztem is. Egy jel sem került el a figyelmemet, és az sem, amit adott pillanatban gondoltam, tudja. Néhány esetben fantasztikusan jó dolgok kerültek egymás mellé. Vegyük, például, az egyik barátomat, a- kinek manzárdlakása van New York-ban. Azt mondja: "Valahányszor kihúzzuk a lábunkat a házból, ha nyitva hagyjuk a fürdőszobaaajtót, hazatérve patkányt találunk a házban." Kinézek az ablakon, és a Patkányirtás Garanciával-t látom.

Kérdés: A szövegszeletelés melletti érvelés egyetlen szépséghibája mint- ha nyelvi működésünk alapja felől nézve tűnne szembe, ez pedig a világos deklaratív mondat. Nem lesz egyszerű leszokni róla.

Burroughs: Igen, a nyugati gondolkodásnak, sajnos, egyik nagy hibája a vagy-vagy típusú ítéletalkotás. Talán emlékszik Korzybskire meg a nem arisztotelianus logikáról kifejtett eszméjére. A vagy-vagy gondolkodás egyszerűen pontatlan gondolkodás. Nem így jelennek meg a dolgok, és érzésem szerint az arisztotelészi konstrukció a nyugati civilizáció egyik nagy béklyója. A sze- letelt szövegek ennek a lerázására irányulnak. Könnyen el tudom képzelni, hogy sokkal hamarabb elfogadnák a szeletelést, mondjuk, a kínaiak, merthogy, tudja, ők bármelyik ideogramját ma is többféleképpen tudják kiolvasni. Eleve jelen van a szeletelés.

Kérdés: És mi lesz a regény egyenesvonalú cselekményével?

Burroughs: A cselekménynek mindig megvolt a színiutasítás jellegű hatá- rozott funkciója, a szereplőket innen oda juttató funkciója, és ez továbbra is megmarad. De az új technikák, amilyen a szeletelés, sokkal nagyobb mér- tékben igénybe veszik majd a szemlélő teljes befogadóképességét. Gazdagabbá válik, kiterjedtebb lesz az esztétikai élmény.

(...)

(Fordította: Abádi Nagy Zoltán)

(William S. Burroughs—Brion Gysin: The Third Mind. New York, Viking, 1978. 3—6.)

A HAJTOGATOTTAK

(Részlet)

(...) Két legutóbbi regényem írásánál, a Nova Express és a The Ticket That Exploded esetében, a szeletelő módszer továbbfejlesztett változatát használtam, melyet "hajtogató módszer"-nek nevezek — Egy teleírt lapot — az enyémét vagy másét — függőleges irányban — középen kettéhajtok, és ráhelyezek egy másik lapra — Az egyesített félszövegeket azután összeolvasom — A hajtogató módszer kiterjedhet a filmekben is alkalmazott visszapergető részek írására, mivel lehetővé válik az író számára, hogy előre-hátra haladjon az idősínen — Fogom, például, az első oldalt, és belehajtom a századik oldalba — A keletkező kompozit szöveget tizedik lapnak teszem be — Amikor az olvasó a tizedik lapon jár, előreszökken az időben a századik lapra meg vissza az időben az első lapra — ily módon mesterségesen előáll a déjà vu jelenség — Használatos, természetesen, ez a módszer a zenében, ahol szakadatlanul előre-hátra mozgunk az idősínen a zenei témák ismétlődése és át- meg átrendeződése révén —

Amikor a hajtogató módszert alkalmazom, szerkesztek, törlek és átrendezek, mint bármely más kompozíciós metódus esetében szokás — gyakran volt részem olyan élményben, hogy megírtam néhány oldal sima elbeszélő szöveget, melyeket aztán belehajtottam más lapokba, és úgy találtam, hogy a hajtogatott világosabb és érthetőbb volt, mint az eredeti szöveg — A hajtogató módszer alkalmazásával teljesen világos narratív prózát produkálhatunk — Rendszerint akkor kapjuk a legjobb eredményt, ha hasonló témájú oldalakat egyesítünk —

Mit tesz az író, ha nem válogatja, szerkeszti és rendezgeti a rendelkezésére álló anyagot? — A hajtogató módszer a szó szoros értelmében végtelen választékbővülést jelent az írónak — Vegyük, például, azt az esetet, hogy egy Rimbaud oldalt belehajtunk egy St. John Perse oldalba — (számos közös vonással bíró két költő) — Két lap végtelen számú kombinációt és képet tesz lehetővé — Ezzel a módszerrel hallatlan mérvű írói együttműködés válik lehetővé olyan művek létrehozására, melyek tetszőleges számú élő vagy egykor élt író együttes erőfeszítései lennének — Tulajdonképpen ez történik, mihelyt bárki élni kezd a hajtogató módszerrel — A magam részéről készítettem és felhasználtam hajtogatottakat Shakespeare-ből, Rimbaud-ból, újságokból,

magazinokból, beszélgetésekből és levelekből, így aztán azok a regények, melyeket ezzel a módszerrel írtam, valójában sok író kompozit művei —

Hangsúlyozni kívánom, hogy itt technikáról van szó, és ez is hasonlít a többi technikára abban, természetesen, hogy egyes íróknak való, másoknak nem — Mindenesetre kísérletezni kell vele, nem vitatkozni — (...)

(Fordította: Abádi Nagy Zoltán)

(William S. Burroughs—Brion Gysin: The Third Mind. New York, Viking, 1978. 95—97.)

JOHN BARTH

A KIMERÍTETT IRODALOM

(Részlet)

Az a helyzet, hogy az író maga teremti meg az elődeit. Művei módosítják múltfelfogásunkat, amiként jövőnket is.

JORGE LUIS BORGES
LABYRINTHS

Te, aki meghallgatsz adj életet,
hogy úgy mondjam.
Nem teszek érte felelőssé. Nem tudom,
ki mondatta velem első szavaimat. Bánom,
hogy nem másként kezdtem.

JOHN BARTH
BOLYONGÁS AZ ELVÁRÁZSOLT KASTÉLYBAN

(Abádi Nagy Zoltán fordítása)

Három témát kívánok úgy-ahogy egybefogni: először néhány régi problémát, amelyet az új, műfajközi [intermediális] művészetek felvetettek; másodszor az argentin íróról, Jorge Luis Borgesről szeretnék szólni, akit csodálok; har-

madszor pedig saját szakmai fejtöréseim közül óhajtok előadni néhányat, mert idevágna, és arra vonatkozik, amit "a kimerített lehetőség irodalmának" vagy tetszetősebb fogalmazással "kimerített irodalom"-nak nevezek.

"Kimerítettség"-en nem olyan elcsépeelt dolgot értek, mint a fizikai, erkölcsi vagy intellektuális dekadencia, hanem egyszerűen bizonyos formák kimerültségét, vagy bizonyos lehetőségek végigvitt kiaknázását — amin korántsem kell feltétlenül kétségbeesni. Tudvalévő, hogy igen sok nyugati művész igen hosszú ideje áll vitában a művészet közegére, műfajaira és formáira vonatkozó bevett definíciókkal: a pop art, a drámai és zenei "happeningek", a műfajközi vagy "kevert közegű" ["mixed-means"] művészetek példazzák legújabbban a Hagyomány elleni lázadás hagyományát. Nemrégiben katalógust hozott címemre a posta, amely például Robert Filliou A balgaság bőven termő táptalaja című munkáját reklámozza: egy dobozra való postai levlapot, amelyekre "minden nyilvánvaló értelem híján való" kérdések vannak nyomva, s amelyeket a vásárló kedve szerinti rendeltetési helyekre postázhat; megrendelhető Ray Johnson Papírkígyó című, bizarr, "nemritkán kihegyezett" írásokat tartalmazó gyűjteménye, melyeket a szerző egykor különféle barátainak (a katalógus szerint a New York-i Levelező Íróiskola tagjainak) küldött el postán; és megszerezhető Daniel Spoerri Anekdotikus-véletlenszerű tipográfiája is, ami "első látásra" mindazon tárgyak leírása, amelyek a szerző kávézóasztalán találhatók, "ám valójában... Spoerri létének kozmológiáját formázzák".

"Ránézésre" legalábbis, a fenti tételeket soroló dokumentum egy belevaló társulat, a Valami Más Kiadó katalógusa. "Ám valójában" már maga ez a katalógus is azonos lehet egyik ajánlatukkal, felőlem akár: A New York-i Postai Úton Hirdető Íróiskola. Akárhogy is vesszük, termékeiről élvezet olvasni, és jó megvitatni mondjuk egyetemi írásművészeti szemináriumokon, ahol szóba kerül tudom-is-én-kinek a dobozos, bekötetlen, lapszámozatlan, véletlenszerűen összerakott regénye, vagy netán annak kíváncsisága, hogy a Finnegans Wake-et extra-hosszú-papírtörülköző-tekercsre kéne kinyomtatni. Könnyebb és társaságibb dolog a technikákról társalogni, mint művészetet csinálni, és a happening meg az ilyesmi igazából csak ürügy az esztétikai eszmecserére: "dramatikus" illusztrációja a művészet természetére, terminológiai és műfaji definícióira vonatkozó többé-kevésbé érvényes és érdekes téziseknek.

A műfajközi művészetek egyik szembeszökő tendenciája, például (melyet a Life magazin is észrevett), hogy nem csupán a hagyományos közönséget iktatják ki, vagyis mindazokat, "akik felfogják a művész művészetét" (a "happeningek"-en, valamint "látványok"-on ["environments"]) a nézőközönség maga is szereplővé tétetik, és az új zeneművek egy részét nem is előadásra szánják)

— de kiiktatják a művészre vonatkozó leghagyományosabb koncepciót is, vagyis az arisztotelészi tudatos ágens koncepcióját, aki technikákkal és praktikákkal éri el a művészi hatást; más szóval kiiktatják azt a személyt, akinek átlagon felüli tehetség adatott, s aki ezt az adottságát virtuozitássá fejlesztette és regulázta. Látszólag arisztokratikus koncepció ez, melyet a demokratikus Nyugat sietve elvetni látszik; nemcsak a korábbi prózairodalom "mindenttudó" szerzőjét, de a beavatkozó művész pusztá eszméjét is reakciónak, sőt fasisztának bélyegezve.

Mivel személyem és vérmérsékletem szerint legszívesebben "hagyományos módon szeretek lázadni", az a művészet áll közel hozzám, amelyet csak kevesen tudnak csinálni: ehhez éppoly fontos a hozzáértés és a művészség, mint az okos esztétikai elgondolások és/vagy az ihletettség. Szívesen látogatom az Albright—Knox-féle híres pop-art kiállítást, mely buffalói házamtól néhány sarokra esik, mint ahogy szívesen veszek részt egy élénk társalgásban, de egészében véve jobban elkápráztattak a baltimore-i régi cirkusz zsonglőrei és légtornászai — minden műsorukat megnéztem —, mert valódi virtuózok vittek véghez valamit, amit bárki elgondolhat és vitathat, de jóformán mindenki képtelen arra, hogy csinálja is.

Úgy vélem, különbség van aközött, amiről érdemes elmorfondírozni — az én generációm esetében lehetőleg sör mellett —, és aközött, amit csinálni is érdemes. Az ember megjegyzi: "Írhatna már valaki olyan regényt, amelynek a jelenetei felugranak a lapról, mint régen a mesekönyvekben" — de azt akarja mondani, hogy ő maga úgysem veszi a fáradságot, hogy elbajlódjék vele.

Mégis, a művészet és a művészi formák, technikák a történelemben léteznek és nagyon is változékonyak. Rokonszenvesnek tartom azt a Saul Bellow-nak tulajdonított megjegyzést, hogy az író legkevésbé fontos erénye a technikai korszerűség, bár hozzátenném, hogy a legkevésbé fontos erény mindazonáltal lényeges lehet. Akárhogy is, ha valaki technikailag korszerűtlen, az már bizonyára valódi fogyatékos: ha valaki ma hozná létre Beethoven Hatodik szimfóniáját vagy a chartres-i katedrálist, legföljebb illedelmes zavart keltene bennünk. Sok mai regényíró századfordulós regényeket termel, csak többé-kevésbé századközépi nyelven, és mai emberekről meg témákról. Az ilyenek (számomra) sokkal érdektelenebbek, mint azok a kitűnő írók, akik technikailag is korszerűek voltak: például Joyce és Kafka a maga idejében, és Samuel Beckett meg Jorge Luis Borges a mi időnkben. A műfajközi művészetek, azt lehet mondani, köztesek a tekintetben is, hogy közvetíteni próbálnak a hagyományos esztétikai tartományok, illetve a művészi alkotófolyamat között. A művész és a laikus bölcsen teszi, ha olyan komolyan veszi őket, mint ami-

lyen elismeréssel van a jó kereskedők iránt: figyelmesen végighallgatja őket, miközben azért nem kötelezi el magát, és, ha csak a szeme sarkából is, mindvégig műfajközi kollégáin tartja a szemét. Mert nagyon is lehetséges, hogy olyasmivel állnak elő, ami hasznára lehet a mai, valóban művészi alkotások létrehozásában és megértésében.

Akit most egy kicsit elemezni kívánok, vagyis Jorge Luis Borges, jól szemlélteti a különbséget a régimódi technikájú művész, a korszerű technikájú laikus, és a korszerű technikájú művész között. Az első osztályba azokat a regényírókat sorolnám, akik — helyesen vagy helytelenül — nem viselkednek úgy, mintha a huszadik század nem létezne, de úgy tesznek, mintha az utóbbi hatvan év nagy írói nem léteztek volna (nota bene! századunknak több mint a kétharmada letelt; riasztó, hogy íróink még mindig Dosztojevszkijt, Tolsztojt, Flaubert-t vagy Balzacot követik, amikor az igazi technikai probléma már nem is az, hogy miként haladjuk túl Joyce-ot és Kafkát, hanem hogy miként tegyünk túl Joyce és Kafka utódain, akik már maguk is túl vannak pályájuk delén). A második osztályba olyan emberek tartoznak, mint az egyik buf-falói művész-szomszédom, aki halott Micimackókat mintáz monumentális méretekben, homokkal töltött viaszosvászonból, majd karóba húzza vagy a nyakuknál fogva felloátja őket. A harmadik osztályba tartozónak tekintem azt a néhány embert, akinek művészi gondolkodása legalább annyira modern, mint bármelyik francia újregényesé, de akik mégis ékesszólóan és emlékezetesen tudnak beszélni még-mindig-emberi lelkünkhöz és viszonyainkhoz, amint azt minden idők nagy művészei tették. Közülük a két általam ismert legremekebb élő figura Beckett és Borges; olvasmányaim alapján talán ők az egyedüli kortársaim, akiket egy lapon merek említeni a huszadik századi prózairodalom "nagymestereivel". Az irodalmi díjak unalmas történetének egyik színfoltja, hogy 1961-ben az International Publishers' Prize nevű díjat épp Beckett és Borges közt osztották meg.

Kettejük egyik legmodernebb sajátága, hogy a véglegességek és "végső megoldások" korában — helyesebb talán vélt véglegességet mondani, akár fegyverkezésről vagy teológiáról, akár a társadalom sokat emlegetett elembertelenedéséről vagy a regény történetéről van szó — ők (más- és másféleképpen) egyszerre tükröznek vissza és fogalmaznak meg technikai és tematikus véglegességeket, amint azt például a maga eltérő módján a Finnegans Wake is teszi. Mellesleg fel kell figyelni arra, bármily keveset jelent is mint szimptóma, hogy Joyce végül majdnem teljesen megvakult, Borges pedig teljesen vak, Beckett viszont majdnem teljesen elnémult, már ahogy a múzsák némák,

hisz csodálatosan kikalapált angol mondatokkal indult, mind szüksézből franciá mondatokkal folytatta, míg nem a Comment C'est szintaxis nélküli, központozatlan prózája következett és "végül" a szótlán pantomim maradt. Ki lehet következtetni Beckett elméleti pályáivét: a nyelv végül is nemcsak hangból, hanem csendből is áll, és a pantomim is kommunikáció — "micsoda tizenkilencedik századi gondolat!", hurrogott le egy ízben egy yale-i diák —, csak éppen a cselekvés nyelvén. Ám a cselekvés nyelvét nemcsak mozgás, hanem mozdulatlanság is alkotja, s ilyenformán — Beckett fejlődésének kontextusában — a mozdulatlan, néma figurák talán még mindig nem jelentenek semmi véglegeset. Mi lenne hát, ha kiürülne és elnémulna a színpad, vagy megüresednének a könyvoldalak* — "happening", melynek során nem történik semmi, mint mikor Cage 4' 33''-ját adják elő, üres hangversenyteremben? A drámai kommunikáció azonban nemcsak a szereplők jelenlétéből, hanem a távollétükből is áll; "fel-lépünk s lelépünk" — mindez tehát még mindig nem volna teljes véglegesség Beckett esetében. Talán a tökéletes Semmi, gondolná az ember, csak hogy a Semmi szükségképpen és elválaszthatatlanul olyan háttér, amelynek előterében a Lét és így tovább. Ha Beckett, írói pályájának jelenlegi szakaszában, teljesen felhagyna az alkotással, valami jelentése annak is volna: ez lenne életművén a korona, az "utolsó szava". Milyen kellemes kis zug, amelybe belepíngálhatja magát az ember! "És most befejezem", mondja Arsene inas a Watt-ban, "és nem fogod hallani a hangomat többé". Csak azt a csöndet, amelyről a Molloy beszél, a csöndet, "amelyből a világegyetem készült".

Ami után, nekünk, közönséges halandóknak a nevében, hozzáteszem, nincs teljesen kizárva, hogy érvényesen újra-fölfedezzük a nyelv és az irodalom furfangjait, olyan szokatlan dolgokat, mint a nyelvtant, a központozást... mi több, a jellemábrázolást is! Netán a cselekményt! — feltéve, hogy megfelelően járunk el: mindannak tudatában, amiben elődeink mesterkedtek.

Mármost J. L. Borges tökéletesen tisztában van mindezzel. Az irodalmi kísérletezés nagy évtizedeiben munkatársa volt a Prisma nevű "muralista" folyóiratnak, mely házfalakon és hirdetőoszlopokon jelent meg; a későbbi Labi-rintusok és Fikciók nemcsak hogy előhírnökei a Valami Más Kiadó jellegű társulások legextrémebb ötleteinek — ami nem boszorkányság —, hanem csodálatos műalkotások is egyszersmind, s világosan szemléltetik az esztétikai vég-

*Ezt a véglegességet már a tizenkilencedik században elérte a New York állambeli East Aurorába való avantgárdista Elbert Hubbard az Essay on Silence-ben.

legességek ténye, illetve művészi kiaknázásuk közti különbséget. A lényeg az, hogy a művész nem csupán példáz egy-egy véglegességet: él is vele.

Fontoljuk csak meg Borges egyik novelláját, a Pierre Menard, a Don Quijote szerzője címűt. Ennek hőse, egy rendkívül művelt, századforduló táji francia szimbolista képzeletének meghökkentő teljesítményével létrehozza — nem lemásolja, nem utánozza, vigyázat: megkomponálja — Cervantes regényének több fejezetét.

Valóságos reveláció [közli velünk Borges narrátora] összevetni Menard Don Quijoté-jét Cervantesével. Utóbbi például az első rész kilencedik fejezetében ezt írta:

...az igazság, mely a történelem anyja, a történelem viszont az idő vetélytársa, az események letéteményese, a múltnak tanúja, a jelennek példája és mintaképe, s figyelmeztető a jövődönk.

(Győri Vilmos és Benyhe János fordítása)

Ez a felsorolás, melyet a tizenhetedik században egy Cervantes nevű "laikus zseni" vetett papírra, a történelem pusztá dicshimnusa. Menard ezzel szemben a következőket írja:

...az igazság, mely a történelem anyja, a történelem viszont az idő vetélytársa, az események letéteményese, a múltnak tanúja, a jelennek példája és mintaképe, s figyelmeztető a jövődönk.

A történelem tehát az igazság anyja: meghökkentő gondolat! Menard, aki William James kortársa, nem a valóságra irányuló vizsgálódásként definiálja a történelmet, hanem mint annak forrását...

És így tovább. Érdekes elgondolás, melynek jelentékeny intellektuális érvényessége van. Korábban már említettem, hogy ha valaki ma megkomponálná Beethoven Hatodik szimfóniáját, zavaróan hatna vele; de persze mégsem feltétlenül, ha ironikus szándékkal tenné valamelyik zeneszerző, aki nagyon jól tudja, hol jártunk már, és hol járunk most. Potenciálisan olyasmi jelentősége volna a dolognak, bármit tartunk erről, mint Warhol Campbell-leveskonzerv hidetéseinek, azzal a különbséggel, hogy előbbi esetben egy műalkotás reprodukálódik, míg utóbbiban egy nem művészi objektum, az ironikus él pedig közvetlenebbül irányulna a műfajra és a művészetek történetére, mint kultúránk mai állapotára. Mi több, ahhoz, hogy intellektuális álláspontunkat ér-

vényre juttassuk, nem kell újrakomponáljuk a Hatodik szimfóniát, mint ahogy voltaképpen Menard-nak sem kellett újraírnia a Don Quijotét. Tökéletesen elég lett volna az is, ha Menard csupán magának tulajdonítja a regényt, így hozván létre új műalkotást, legalábbis szellemi értelemben. Borges több novellájában is éppen ezzel a gondolattal játszik el, és nagyon is el tudom képzelni Beckett következő regényét, mondjuk, a Tom Jones-ként, aminthogy Nabokov legutóbbi műve is annotált, több kötetes Puskin-fordítás volt. Ami engem illet, én mindig is a Burton-féle Ezeregyéjszakát szerettem volna megírni függelékestül meg minden, tizenkét kötetben, és a szellemi cél szerencsére meg sem kívánja, hogy hozzáálljak. Milyen felséges estétetölthetnék el (sör mellett) Saarinen Parthenonjáról, D. H. Lawrence Üvöltő szelekjéről vagy Roberg Rauschenberg Johnson-kormányzatáról vitatkozva!

Mondom, szellemében ez halálkomoly gondolat, aminthogy Borges többi, inkább metafizikai, semmint esztétikai gondolata is az. De arra fontos ügyelni, hogy Borges nem tulajdonítja magának a Don Quijotét, még kevésbé írja újra Pierre Menard-ként. Nem, ő figyelemreméltó és eredeti irodalmi művet hoz létre, melynek bűjtött témája, hogy nehéz, és talán nem is szükséges eredeti irodalmi műveket írni. Művészi diadala, ha úgy tetszik, abban áll, hogy szembenéz egy szellemi zsákutcával, és azt önmaga ellen fordítva új emberi művet visz véghez. Ha ez egybevág azzal, amit a misztikusok tesznek — hogy ti. "pillanatonként felugranak a végtelenbe", mint Kierkegaard írja, "és pillanatonként pottyannak menthetetlenül vissza a végesbe" —, nos, akkor ez csak egy ősi analógia újabb megnyilatkozása. Otthonosabb kifejezéssel élve arról van szó, hogy pillanatonként kiöntjük a fürösztővizet, anélkül, hogy egyszer is kiöntenénk a gyereket.

(...)

(Fordította: Hernádi Miklós)

(John Barth: "The Literature of Exhaustion". In: *Surfiction — Fiction Now and Tomorrow*, ed. by Raymond Federman. Chicago: The Swallow Press, 1975. 19—25. Eredetileg: *Atlantic Monthly*, 1967.)

AZ ELKÜLÖNÍTETT KÜLÖNFÉLE: W. C. WILLIAMS PRÓZÁJA

(Részlet)

(...)

A regény szavakból készül. Szépprózát azért nehéz írni, mert úgy kell formálni a szavakat, hogy megmutassák zsákmányuk, témájuk abszolút valóságát — ugyanakkor azonban önmagukban is valóságként hassanak, azazhogy szükségtelen specifikus jelentést hordozniuk. Itt Wittgenstein juthat az ember eszébe: "Megvan az emberben az adottság olyan nyelv szerkesztésére, amelyen minden értelem kifejezésre jut, anélkül, hogy fogalmat nyújtana arról, hogyan jelentenek és mit jelentenek az egyes szavak." Az A Novelette-ben Williams-ben felmerül az az elgondolás, miszerint a regényben még a társalgás is komponálható úgy, hogy távolodjon attól, amit a jellemelek "mondanak". Ezt írja: "Az igazi valódisága csak igazi megterveltség folytán állhat elő... Olyan írás lenne ez", folytatja, "amelyben a társalgás az igazi megterveltség mértékében valóságos". Majd később ezt mondja: "ahhoz, hogy társalgássá válhasson, csakis önvalóságában kell hatnia, nem valakire, akinek sajátos jelentést közvetít, hanem egy kutya vagy egy kirakat valóságával." (...)

A szavak kompozíciójában meg kell jelennie annak a textúrának és mintázatnak, amit stílusnak nevezünk. A regénynek a tárgyát képező életen kívül kell léteznie; nem utánzás. A regény kitaláció, valami, ami csinált; nem "az én" kifejeződése; nem tükrözi a valóságot. Ha megüt egyáltalán valamilyen színvonalat, valós folyamatokat tükröz, csakhogy, lévén szelektív, olyan formát hoz létre, mely lehetővé teszi, hogy világosan lássuk ezeket a folyamatokat. A regényben jelek fedik el a valóságot — ezeket a jeleket a társalgásba, a fiziognómiába, a ruházatba, a szerelésbe, birtokolt dolgokba, társadalmi modorokba rejti az író —, ezek elégítik ki arra irányuló vágyunkat, hogy azt kapjuk, amit már tudunk, lehetőséget nyújtanak a szerzőnek könyve olyan irányú manipulálásához, hogy olybá tűnik, mintha az élet formával és jelentéssel bírna, holott, természetesen, az író ruházta fel ezekkel a tulajdonságokkal. A regény az, aminek öneredetű formával kell rendelkeznie, és becsületes alkotás esetén rálelhetünk benne arra, amiben nem az élet jelentése, hanem valósága nyilatkozik meg. Nem közlik velünk, mit gondoljunk, figyelmünk inkább valamiféle lényegre irányítódik, melynek szemlélete elve-

zet bennünket tulajdon képzeletünk felszabadításához, és eljutunk az egyetlen "igazsághoz", mely a fikcióban lakozik. A felismerés felvillanása, az értelemfelismerés pillanata vagy a jelentéseggyüttes "az oldalszámhoz nem köthető valóságos"-ból extrapolálándó, és képzeletmozdító minőségeiben közvetítendő. Ennek teljesítéséből születik az a regény, ami művészet: minden más csak időtöltés. (...)

(Fordította: Abádi Nagy Zoltán)

(Gilbert Sorrentino: "The Various Isolated: W. C. Williams' Prose." In: New American Review, 15. 1972. 196—7.)

RONALD SUKENICK

TIZENKÉT KOMPOZÍCIÓTANI KITÉRŐ

I.

A forma maga is metafora, s a prózairodalomé talán a legtöbbet foglalja magában társadalmunkból. A hagyományos regény formája egy már nem létező társadalom metaforája. Mario Praz burzsoá tündérmeseként jellemezte a detektív-regényt, de a jellemzést a társadalmi realizmus jegyében íródott regényre is alkalmazni lehet. Jelenlegi funkciója ugyanis az, hogy fenntartsen egy sor vigasztaló illúziót, köztük talán azt az érzést, hogy az individuum a "valóság" fenoménjainak gyűjtőpontjában helyezkedik el (jellemábrázolás); azt a tudatot, hogy a külső vagy nyilvános idő végső soron a tartam uralkodó formája a tudat számára (történeti narráció); azt az elvet, hogy a "valóság" helyét empirikus megfigyeléssel meg lehet határozni (leírás); azt a meggyőződést, hogy a világ logikus és érthető (oksági sorok, cselekmény). A "realista" regény tündérmeséje azt erősítgeti, hogy a világ nem titokzatos, hogy kiszámítható — ha a szereplők számára nem is, legalább a szerző számára —, továbbá hogy aláveti magát az individuum manipulációinak, és hogy nem csupán hatalmunk lehet fölötte, de ebből a hatalomból még hasznót is húzhatunk. A vezérgondolat a valószerűség: elkészíthető a valódi dolog olyan mása, amely, jóllehet nem valódi, oly áthatóan hasonlít a valódira, hogy a valóság fölötti hatalmunkat reprezentálhatja. A mimetikus elméletek mélyén rejlik hókusz-

pókuszt magyarázza ezen elméletek kitartó voltát. Jóllehet az utánzás koncepciói egyenesen serkentik az effajta skizoid illúziókat, valójában nem lehet hatalmunk afölött, aminek magunk is részei vagyunk, még csak nem is önthetjük teljesen formába — csupán mélyülhet benne való részvételünk.

II.

Az elmélet a tudatlanság tanújele. Akkor lesz fontossá, amikor elbizonytalanodunk abban, amit csinálunk. Ma a prózaírás valamennyi "paradigmájára" a gyanú árnyéka vetül, következésképp egyfajta prózapoétika bontakozik ki a szemünk előtt. Az a jó, ha az elmélet elrejtőzik a regényben, a poétika része a versnek. Ilyen megvilágításban a tökéletes próza olyan egyszerű és tiszta, mint egy Mozart-dal. Ám az a tény, hogy manapság reflektálnunk is kell arra, amit csinálunk, nincs minden előny híján. Ha másért nem, azért, mert megvilágíthatja, hogy a művészet egyenrangú más intellektuális diszciplínákkal; feltétlenül kitérít a prózaírás hatókörét és horderejét. Hiába változatosak és egymástól távol esők a példák — Sterne, Fielding, Proust, Joyce —, továbbra is problematikus a diszkurzív gondolatok beszövése a modern hagyományban fogant művekbe, mert ez a hagyomány túlnyomórészt a konnotáció felé hajlik. Ennek egyik következményeként bizonyos modernista hermetizmus alakul ki, amely rossz esetben vég nélküli kommentárokat mellékel a műhöz, absztrakciókra váltja annak energiáit, tőle idegen terminusokra fordítja át vagy éppenséggel parazitát bocsát rá egy másik szöveg formájában. A probléma a fizikuséra emlékeztet, aki fölfedezte, hogy minél közelebbről vizsgál bizonyos alapvető jelenségeket, annál inkább beleavatkozik a megfigyelésbe, és paradoxikusan elhomályosítja épp azt, amit meg akart figyelni. Eljön a pillanat, amikor minél több kommentárt csatolunk a műhöz, annál jobban megmászjuk, elhomályosítjuk, annál inkább elvágjuk magunkat tőle. Minél többet beszélünk egy műről, annál kevesebb részünk van benne, annál kevésbé tart bennünket fogva a hozzá fűződő élményünk. Nincs értelme azt mondani, hogy az irodalom úgysem létezik, hogy csupán a verbális univerzum, az egyetemes diskurzus puszta része. Ez nem oldja fel, hanem inkább fölnagyítja a dilemmát. Mert maga a diskurzus is szónokolhat az élményről ahelyett, hogy része volna az élményben; el is választható az élményvilágtól, akár a képzelet az igazságtól, a forma a káosztól stb. Sőt, sok modern mű bizonyos értelemben saját magáról szól, vagyis a magához fűződő tudatosságot mint formát mutatja be, amint az átesik a kidolgozódás folyamatán. Ez egyik feltétele az olyan művészetnek, amelynek paradigmáit immár nem kötik hagyományok. Amikor

a tulajdon formájához fűződő tudatosság is beépül a szöveg dinamikus szerkezetébe — mint a festők mondják: kompozíciójába —, az elmélet újra része lehet a történetnek, ahelyett, hogy a kommentárja lenne. A modern prózaírás egyik feladata ezért éppen az, hogy kizökkentse, energiával töltse fel és új alakra hozza tulajdon kritikáját — hogy a szó szoros értelmében újraegyesítse a szövegből fakadó élményünkkel.

III.

A modern próza szélsőséges öntudatossága [self-consciousness], mely oly elidegenült, skizoid, önmagába süppedő látszatot keltett, voltaképp azoknak az ellentmondásoknak volt a kritikája, melyek abból fakadtak, hogy a hagyományos regény a megoldás és a teljesség felé haladt. A realista regény lehetlensége az volt, hogy minél jobb utánpótlás volt a "valóságnak" arisztotelészi értelemben, annál inkább volt utánpótlás a másik, platói értelemben: vagyis árnykép, hitvány változat, hamisítvány. Minél intenzívebben szólt az életéről a regény, annál kevésbé volt annak része. Művészet és élet, képzelet és valóság, gondolkodás és életerő elkerülhetetlenül csüggesztő konfliktusa olyan különböző íróknak volt központi témája, mint Mann-nak, Sklovszkijnak és Gide-nek, és legtisztábban Beckettből tűnik elő. A fej minden nyomorúság lelőhelye, jegyzi meg Malone. A tudatosság és az élmény egymástól való elidegenülése feloldódik a Malone meghalban a kompozíció aktusa jóvoltából: összehibézve a megértés és az élet áramában való megmerítkezés szükségessége, mert az írás mint aktus egyszerre része az életnek, illetve kommentálja azt. Ez a megfogalmazás azonnal megváltoztatja a prózaírás helyzetét, mely immár nem lehet többé az élet utánpótlás, hanem inkább megvilágosító adalék az élet szüntelen áramához. Mi több, a prózát immár nemcsak műalkotásnak kell tartani, hanem tevékenységnek is, mely játékba hozza a regényíró személyiségével adott kapcsolatot. Ezt a kapcsolatot nevezetesen Flaubert vágta el, amit aztán James meg Joyce tett végérvényessé. A játékba hozott kapcsolat nagy előny, mert — hacsak nem hisszük, mint hiszik néhányan, vaskosat hibázva, hogy a műalkotás maga hozza létre magát — felmenti az írókat az alól, hogy élményeiknek, vérmérsékletének és értelmének teljességét a merőben inadekvát mimetikus elmélet béklyóiban hozza működésbe, márpedig hosszú ideig éppen emiatt volt olcsó szórakoztatás a prózaírás, ahelyett hogy olyan diszciplínává lett volna, amely tudatunk átalakítója. A zseniális Henry Miller ismerte fel és használta ki ezt először Rabelais óta, talán az egy Sterne kivételével, mert pillanatnyilag csak ő jut az eszembe, létrehozva a kompozíció szabadformás

stílusát, melynek fő technikája az improvizáció, a jazz nagyszerű mintájára. Pillanatnyilag, mondtam az imént, mert ebben a stílusban pillanattól pillanatig halad az idő, és ha hibázol, emlékezetkihagyásod van, rossz hangot fújsz, akkor vagy beépíted a műbe, vagy abbahagyod az egészet, és legközelebb jobban csinálod, mert máskülönben kiesel az élményáramból. Kerouac a jazzből merített, és alighanem az expresszionista absztraktok is. A művészet nem csupán része az egyetemes diskurzusnak — az értelmiségiek, mint Renato Poggioli mondja, örökösen ideológiákban akarják feloldani a művészetet, ami, gondolom, az értelmiség nyárspolgáriságának egyik megnyilatkozása. Ellenkezőleg, meglehet, hogy a diskurzus olyasfajta kompozíció, amelynek természetét legjobban a művészet rajzolja ki.

IV.

Ugyan, a prózaírás mint improvizáció, ismerjük ezt az ósdi beat-szöveget, hallottuk már sokszor, mondjátok, csak a középszerűségnek nyit utat. A középszerűség előtt mindig nyitva áll az út, és egyetlen elmélet sem zárhatja le. Az viszont igaz, hogy az a prózafelfogás, melyet a kompozíció aktusa jelöl ki, olyan formaproblémákat vet fel, amelyeket a beat-írók nem is sejtettek, még kevésbé oldottak meg. Kerouac csupán robbanásszerű indulás volt a kommerciális vagy akadémikus próza irányából egy olyan irányba, amely a többi művészetben, vagy akár a világ más tájain zajló események felé mutatott. Mégsem volna helyes lebecsülni Kerouac, Burroughs meg a többi költő-teoretikus-társ munkásságát. Visszatérési igény fejeződött ki bennük egy "élménypoétika" felé, amelynek jegyében a művészet már nem az élményekről szóló foglalatosságnak tekintődik, hanem olyasvalaminek, ami az élményvilág része, márpedig fel lehet hozni, hogy az amerikai irodalomban éppen ez a legéletrősebb hagyomány. Mivel nem érzi indíttatva magát, hogy vitába szálljon egy továbbélő vallásos érzékenységből fakadó transzcendenciával — a költészetben nincs semmi szentség, jegyezte meg egyszer Williams —, ez a hagyomány éppúgy ábrázolhatja az élményvilágot belülről, mint kívülről. Mindez azt jelenti a prózaírás kompozíciója szempontjából, hogy az írónak nincsenek a priori elképzelései arról, mi fog történni, és milyen formában, hanem a szövegben és a szövegen keresztül dolgozik. Nem átfogó eszmékkel dolgozik, nem is előzetesen megadott forgatókönyvekkel. Minden szó újabb meglepetés. A szöveget a kompozíció tevékenysége generálja az elme és az írott lap közti folytonos interakcióban. Effajta esztétika jegyében először William Burroughs tett lépéseket, de Kerouac vívmányához hasonlóan, ő is még csak szakítani

tudott a realista regény esztétikájával. "Felvágott-módszere", vagyis az, hogy kollázs-viszonyokat fejlesztett ki a szövegben, elmozdulást jelentett a hagyományos regény megfontolt kompozíciós elveitől egy olyan, spontán [un-premeditated] szöveg irányában, amelyet újabban, Raymond Federman nyomán "sur-fiction"-nek neveznek. Az ilyen prózát legalkalmasabban a Williams—Olson-féle "nyitott kompozíciós mező" elvével lehet elemezni, amely — konvencióinak fejlődése miatt — "éppoly formálissá válik, mint a zárt mező, annak minden hagyományos előnyével", mint Olson írja. Ez ideig sem a prózára, sem a költészetre nézve nem dolgozta ki senki megfelelően az idevágó formai konvenciókat.

V.

"Van-e bármi, ami nem narráció?" — kérdezte Gertrude Stein egyik, az elbeszélő műfajról szóló előadásában. Amikor narrációról beszélünk, akkor a próza lényegi dinamizmusáról beszélünk. A fikció mint az invenció egy formája valami olyannak a létrehozása, ami addig nem létezett, olyasfajta kifejezés, amelyet nemcsak valamennyi más művészeti ágra, de akár más intellektuális diszciplínákra is lehet alkalmazni. A narráció időviszonyokat feltételez, s a narratív fikció egyszerre demonstrálja a dolgok kibontakozásának egyetemes folyamatát, illetve vesz részt maga is benne. Előadásának későbbi részletében, a próza és a vers különbségéről szólva, Stein azt fejtegeti, hogy míg a költészet a "mi"-vel foglalkozik, a próza a "hogyan"-nal. Szerintem ez azt jelenti, hogy míg a költészet a képekkel foglalkozik, addig a próza a folyamatokkal. Mintha ezt bizonyítaná, hogy az utóbbi húsz évben a költők mindinkább képekre cserélik fel a ritmust, amikor versük szerkezetének leglényegesebb elemét keresik. A metaforát csak a térben kell elhelyezni, míg a narrációt az időben is. Tér plusz idő a mozgással, a megtörténés folyamatában levő dolgokkal egyenlő. Amikor a prózában a figyelem fókusza a prózaírás lényegi természetének kifürkészésére kezdett irányulni, a cselekmény, a mese egyszeriben fölösleges színben tűnt fel. A fikciós történet a mozgásról és a mozdulatlanságról szól, és úgy tetszik, hogy bármilyen feltételekkel és bármilyen gyakorisággal zajlik is ez a folyamat — narráció, mese, cselekmény, epizód stb. —, nélküle már valamilyen más művészeti ággal van dolgunk. A költőktől származó próza, bármilyen csodálatra méltó is képszerűsége, strukturáltsága, kifejezési szépsége, gyakorta elviselhetetlenül statikus. Az idő térre való átfordítása, amely Sharon Spencer szerint a modern próza fontos fejlődése volt, nem a mozdulatlanságra irányult, hanem arra, hogy a könyvol-

dalt rögzítse a narrációs mozgások színtereként, nem pedig — a mimetikus regény módján — a "valóság" illuzórikus terét. Az illuzórikus idő összeomlása a realista prózában párhuzamba állítható az illuzórikus tér összeomlásával a perspektíva-festészetben, és párhuzamos funkciót is szolgál: annak felmutatását, hogy a műalkotás a maga jogán is érvényes lehet, nem csupán annak jogán, hogy valami másnak az utánpótlása.

VI.

Ahogy nem lehet azt mondani, hogy egy zenemű a dallamáról "szól", úgy azt sem mondhatjuk, hogy egy próza a témájáról "szól". A téma a kompozíciónak csupán egyik eleme. Mikor megvizsgálunk egy regényt vagy bármilyen más műalkotást, művészeti terméket vizsgálunk, és ha úgy bánunk vele, hogy valami másról közölnénk információkat, akkor vakon elfogadjuk a mimetikus próza vitafeltételeit. A regény önmagáról közöl információkat. Eszünkbe sem jutna öntudatosnak nevezni egy Bach-fűgát csak azért, mert nem programzene. Még annyit sem mondanánk róla, hogy "önmagáról beszél". Az, hogy effajta kifejezésekkel kell élnünk, azt tanúsítja, mennyire szegényes a szókincsünk, amikor a prózaírás alapvető alkatelemeiről kell szólnunk. Csak személy lehet öntudatos, művészeti termék soha. Még Nárcisz legtitkosabb vallomásai sem önmagukba fordulók: a tudatalatti a tudat diskurzusának nyelvén fogalmazódik meg, a tudatosság pedig a regényírónak az általa készítendő műalkotásra vonatkozó tudatába fordítódik át. A kompozíció szempontjából a regény fejlődő forma, melynek az első szótól kezdve befolyása van arra, hogy s mint formálódjék, s mire papírra kerül az utolsó szó, a regénynek már sokkal nagyobb a hatalma, mint írójának. A prózaírás generatív elmélete a kompozíció szemszögéből vizsgálja a regényt, amint a zeneelmélet is lényegileg a komponálás elmélete, amint bármely más művészeté — ha nem gabalyodik bele a mimézis mellékes effektusaiba — úgyszintén a kompozíció elmélete. Közbevetitek persze, hogy az irodalmi műfajok, a többitől eltérően, szavakat alkalmaznak, amelyek a műveken kívül eső dolgokra is vonatkoznak. A műalkotás kontextusa mindig megváltoztatja azt, amit magába von. Az irodalmi műben meditatíván alkalmazott szavak nem ugyanazok, mint a cselekvés világában instrumentálisan alkalmazott szavak. Az álmokban előforduló szavak nem ugyanazt jelentik, mint az újságokban előforduló szavak. Az Örökösökben használt köd szó jelentése nem azonos a szótári jelentésével, bár a regényben kifejlesztett jelentés adott esetben hozzáadódhat, valószínűleg hozzá is adódott, az általánosan alkalmazott jelentéshez — az Oxford Értelmező Szótár bármely lapja tanúsít-

hatja. Amit az irodalmi műben jelölnek a nyelv szavai, az más, mint amit általában jelölnek, bár amaz hozzáadódhat ehhez.

VII.

A nyelv önmagába zárt rendszer. Oui, monsieur. De a próza és a költészet művészete épp abban rejlik, hogy fölnyitja ezt a rendszert a nyelven túli élményvilág számára. A próza dolga az, hogy kimentse az élményvilágot a történelem, a politika, az üzlet, az elmélet, sőt a nyelv karmai közül — bármilyen rendszer karmai közül, mely esetleg eltorzíthatja, elszikkaszthatja, manipulálhatja. A nyelv egészsége az élményvilággal tartott kapcsolatától függ, melyet egyszerre testesít meg és teremt. A kérdés most már az, hogy "miként nyílhat fel a művészet maximálisan az élményvilág előtt anélkül, hogy lerombolná önnön, műalkotáskénti integritását?". A művészeti kontextus duchamp-i elgondolását nagy tévedésnek tartom. A művészeti kontextus eszerint nem csupán kategória, hanem azt jelenti, amire a művésznek törekednie kell alkotás közben, vagyis ez maga a műalkotás. Ha behelyezünk egy ást a művészeti mezőbe, akárhogy is definiáljuk ezt a mezőt, az ásból még nem lesz műalkotás. Ez annyit tenne, mint a prózában azt állítani, hogy a téma maga is elegendő a regényhez. Ha ez igaz volna, akkor igazat adhatnánk az új zsurnalisztáknak, amikor azt állítják, hogy a prózaírás új formája a minőségi riport. A művészeti mező különféle energiák, képek és élmények összefonódása. Hogy mik ezek, és hogyan hatnak egymásra — hosszú távon rendkívül ígéretes kritikai téma. A kompozíciótan témája.

VIII.

Nem arról van szó, hogy a művészet ne létezne, hanem arról, hogy előzetesen adottként nem létezik. Ami annyit tesz, hogy nem lehet definiálni. Mivel a rendszer és a zűrzavar, a forma és a káosz, a jelentés és az értelmetlenség határmezsgyéjén működik, természetszerűleg folytonosan definiálnia és de-definiálnia kell magát. Még az is jogos volna, ha minden egyes sikerült műalkotást különleges definíciónak tartanánk — ön-definíciónak. Az ilyet nem lehet kiterjeszteni; ellenkezőleg, inkább kétségbe vonja a maga műfajában létrejött más műveket is. Az a kifogás, hogy egy műalkotásnak nincs ön-definíciója, sokkal súlyosabban esik latba, mint az, hogy nincs benne szépség. A sikernek a szépségen kívül még számos biztosítéka lehet, ám ha egy mű nem tudja egyedülálló létezőként elkülöníteni magát, akkor sikerének minden biz-

tosítékát elveszíti. A "mi a fikció?" jellegű kérdések ezért aligha gyümölcsözőek. Ha viszont tevékenységnek fogjuk fel a prózaírást, akkor már igenis van értelme azt kutatni, hogy mi is ez a tevékenység, és hogyan generálja a művet. Az ilyen kutatás legalább ideiglenes definíciókkal szolgál, melyek csak addig állnak, amíg a műfaj tovább nem fejlődik. A tevékenységként fel-fogott prózaírás mindenekelőtt energiáramot feltételez. Nem ismerik el elégé ezt a tényezőt; alighanem érdemes újra végiggondolni a regény történetét ilyen alapon. Henry Millernél vagy Rabelais-nél széles és közvetlen az energiaáram, míg Hemingway-nél összeszűkült, majdhogynem bedugult jellegű. A Clarissa majd kitüzesedik az elfojtott energia hőjétől, az Üvöltő szelek majd kicsordul az álmok szabadon bocsátott energiáitól. Henry James energiái skizoid jellegűek, mert hasadt bennük, s ebben meghökkentően emlékeztetnek Beckett energiáira. A nouveau roman és a nouveau nouveau roman némelyik példányában az energia szinte a katatóniával határos módon visszavonul; ez talán akart hatás avégből, hogy a személyiség mindenfajta nyoma eltűnjék a szövegből. Bár nem feltétlenül van a narrációnak cselekménye vagy meséje, mindig van benne cselekvési erőter, amelynek legszembeesőbb ismertetőjegye mindig az, amilyen módon az energia közlekedik benne.

IX.

A narráció cselekvési erőter, a magába vont dolgokat átalakító kontextus. A kispadról a pályára lépő férfi a futball-játék szereplőjévé válik, mely játék szabályoknak és interakcióknak van alávetve. Mindennek megváltozik a jelentősége. Az eső a néző számára megázást, a játékos számára sáros pályát jelent. A játék független a "valódi élettől", bár egyúttal része is annak. Noha a narráció játékra emlékeztet, mégsem az, jobban mondva, az benne a játék, hogy ugyan mi kel életre belőle: a Moby Dick, netán a Bűszkeség és balítélet? Itt kétszer sohasem ismétlődik semmi.

X.

Egy generatív elmélet fényében a narráció — pusztán formális értelemben — az elme azon mozgása volna, amely megszervezi a szöveg nyitott erőterét. Vitalisztikus értelemben pedig a személyiség energiája volna, amely visszafordítja az élmény entrópiáját — témának, tartalomnak is szoktuk nevezni —, abban a pillanatban, amikor belép a szöveg erőterébe. Új élmény lesz az eredmény, mely speciálisan fölfogja az energiát annak folytonos, az áramra

jellemző szétszóródása közepette. Az erőter egy részében a nyelv struktúrája helyezkedik el, a benne foglalt normákkal, az általa támasztott követelményekkel, a benne megőrzött tudással egyetemben. Egy másik részében a kultúra textúrája helyezkedik el, megint másutt, most már konkrétan, az irodalmi hagyomány textúrája. Helyet kapnak konkrét epizódok is. Ezek, és kétségkívül még sereg más alkatelem, egészen addig tétlenek maradnak, amíg a személyiség, egy bizonyos temperamentum áramlása át nem folyik rajtuk, úgy szervezve a dolgokat, ahogy az reá jellemző. És miközben az erőter szervezetté válik, egyre csökken a személyiség és a többi alkatelem formáló hatása, mígnem maga a szervezett erőter válik szervező erővé, formálva személyiséget, energiát, nyelvet, kultúrát, irodalmi hagyományt.

XI.

Az esszenciális alakra hozott narráció ma is a prózaírás lelke: az elme előrehaladását testesíti meg, ahogy szembekerül az élménnyel és hat reá. Ez a megfogalmazás érvényes lehet olyan, látszólag narrációellenes szervezési módokra is, mint a kollázs-kötésre. Az oksági sorok szempontjából az egymástól távol eső részletek összekötésével kialakított sorrend örültségnek tűnhet, de fel lehet hozni, hogy a szervezésnek ezen fajtája csak az elme félelmetes eljárását tükrözi, amellyel az élmény hasadásait orvosolja. Megvan az az erenye, hogy előre nem látható kötések hoz létre, és különös hasznat hajt oly időben, amikor a hagyományos okok nem adnak kielégítő magyarázatot a megfigyelt okozatokra. Új rendszerelveket hozhat létre, amikor a hagyományosak már hitelüket veszítik. Mivel a rendszeren túlról indul, képes arra, hogy olyan élményféleségeket is magába vonjon, amelyeket az adott rendszerek kizárnak magukból. Vagy pedig, ha az ilyen szervezőelvet magát is rendszernek tekintjük, akkor nyitott rendszer. A kollázs-kötés elve mélyén a megszakítottság és a töredék értékességének elve rejlik, túl bármifajta rendszeren. Az oksági narráció folytonosságot és teljességet feltételez, de a megszakítottság, a töredezettség folytonos fenyegetése közepette. A nem-oksági narráció viszont, miközben megszakítottságot és töredezettséget feltételez, folytonosság és teljesség felé halad, ami helyénvalóbbnak tűnik oly időben, amikor lemeztelenítik a misztikumot és folyamatait.

Az üres lap: az űr, ahol minden kérdésessé válik.

(Fordította: Hernádi Miklós)

(Ronald Sukenick: "Twelve Digressions Toward a Study of Composition." In: New Literary History, VI. 1974—75. 229—237.)

RAYMOND FEDERMAN

"SZÜRFIKCIÓ" -- NÉGY ÉSZREVÉTEL A REGÉNYÍRÁS JÖVŐJÉRŐL

(...) Meg vagyok győződve arról, hogy magára valamit is adó regényíró soha nem érvel így magában: "Most kísérletezni fogok, kísérleti regény írásához kezdek hozzá." Csakis mások beszélnek így róla. Kizárólag az értetlen bélyegzi "kísérletinek" mindazt, ami bonyolult, különös, kihívó vagy éppen séggel eredeti. Ahogy a tudományban, itt sem szabad nyomdafestéket kapni a kísérletezésnek. Legföljebb jobb híján szokás kísérleti regényt emlegetni. Beckett regényei egyáltalán nem kísérletiek, hiszen ő nem is tud másként írni, és ugyanez áll Borges történeteire vagy Joyce regényeire — melyeket harminc-negyven évvel ezelőtt kísérletinek kereszteltek el. Valójában mindezek sikerült, befejezett alkotások. Számomra csakis az olyan regényírásnak van értelme, amely földeríti a műfaj lehetőségeit, szembehelyezkedik a hagyományaival, és nem a valóság ember által eltorzított látomásába, de az emberi képzeletbe — inkább az ember irracionalitásába, mintsem ésszerűségébe — vetett hitünket erősíti meg. Annak adom a "szürfikció" elnevezést, ami nem utánozza a valóságot, de látni engedi a fiktív jellegét. Amint a szürrealisták "valóság fölöttinek" nevezték az emberi tapasztalat tudat alatti rétegét, úgy nevezem én "szürfikció"-nak az emberi tevékenységnek azt a szintjét, mely az életet fikciónak mutatja. Van némi igazság a közhelyben, mely szerint "az élet fikció", nem azért, mert ilyesmi történik az utcákon, de azért, mert a valóság mint olyan nem is létezik, legföljebb fikciótá lett változatában. Az élettapasztalatnak csak szavakkal elbeszélte formájában van jelentése. Ahogyan Céline mondta, azoknak, akik pusztá önéletrajzot láttak a regényeiben: "Az élet is fikció... az életrajzot pedig utólag találják ki."

Milyen értelemben is mondhatjuk, hogy fikció az élet? A fikció megértés kérdése, ez pedig legtöbbünk számára csakis beszélt vagy írott szavakkal lehetséges. Ha tehát elismerjük — legalábbis magunk előtt —, hogy a nyelvhez képest nincs előzetes jelentés, hiszen a nyelv működés közben teremti a jelentést, akkor az írás — különösen a "fiction" írása — nem egyéb, mint hogy megengedjük a nyelvnek, hogy játssza a maga játékait. Az írás teremti a jelentést, nem megismétli azt, ami már korábban is létezett. Előrehaladás, nem egy helyben maradás, nem azzal egyértelmű, hogy szokás vagy ingerválasz arra kényszerít, hogy olyan jelentésnek vessem alá magamat, amely állítólag megelőzi a szóbeli kifejtést. A "fiction" nem a valóság vagy annak ábrázolása, utánzata, esetleg újraalkotása, de csakis egy valóság — öntörvényű valóság, melynek viszonyát a valódi világhoz egyedül az szabja meg, hogy javítani szeretne ezen a világon. A regényírás éppen ezért a valóság eltörlésének egyik módja, lehetőség annak a cáfolására, hogy a valóság azonos az igazsággal.

A jövő regényírásában megszűnik a különbség valódi s elképzelt, tudatos és tudat alatti, múlt és jelen, igazság és hamisság között. A kettős könyvelésnek minden formáját föl kell számolni. Meg kell tagadni azt a kétfejű szörnyeteget, aki évszázadokig olyan etikai és esztétikai értékrendszert kényszerített ránk, melynek a jó és a rossz, igaz és hamis, szép és csúnya közötti szembeállítás volt az alapja. A regény többé nem számíthat az élet tükrének, az életről tájékoztató álrealista dokumentumnak; nem társadalmi, erkölcsi, lélektani, metafizikai és kereskedelmi értéke alapján fogják megítélni, de annak alapján, miként is felel meg az öntörvényű művészet igényeinek.

Eddigi megjegyzéseim után négy észrevételt szeretnék tenni a regény jövőjéről. (...)

1. Regényolvasás

Unalmassá és kényszeredetté vált a könyvolvasásnak az a módja, mely azt követeli, hogy balról jobbfelé, a lap tetejétől az aljáig, előre megszabott egymásutánban haladjunk előre. Az értő közönséget fárasztja és gúzsba köti az efféle merev szabályozottság. Kérdéssé, vitathatóvá kell tenni, le kell rombolni a könyvolvasás e hagyományos, megszokott, merev, unalmas módját. Nem a modern nyomdai eljárásoknak, de magának az írónak kell újítania, a stílus, a tipográfia és az elrendezés átalakításával.

A szóbeli és írott történetmondás megváltozásának kell hatnia a nyomtatás és könyvkiadás szabályaira és alapelveire, hogy az olvasó szabad részt-

vevő lehessen az alkotás, illetve a befogadás folyamatában, vagyis cselekvő módon beleszólhasson a szöveg elrendezésébe és a jelentés kialakításába.

Ahhoz, hogy elérjük ezt a célt, át kell alakulnia a mondat szerkesztésnek — a szónak, a mondatnak, a bekezdésnek, a fejezetnek és a központosításnak is —, mert csakis így jöhet létre az olvasásnak új módja, mely megengedi, hogy többféle sorrendben vagy egyidejűleg ismerkedjünk különféle szövegrészekkel. Az új írásmód azt is megköveteli, hogy új kiterjedése, alakja és kapcsolódási lehetősége legyen a térnek, vagyis a lapnak és a lapokból összeállított könyvnek. Az írás új topográfiája, a nyelvtan helyett a lap egységét alapul vevő elrendezés teszi lehetővé, hogy az olvasó a nyelvhez és a kitalált világhoz képest egyaránt szabadnak érezze magát az olvasás során.

Az összes többi művészetben három tényezővel kell számolnunk: az alkotóval, anyagszerű közeggel, amely révén a műalkotás továbbjut az alkotótól, s végül a befogadóval, tehát a hallgatóval vagy a nézővel. A regényírás csak az első és a harmadik összetevőt ismeri. Íróról és olvasóról, rólam és rólad van szó. A közeg, a nyelv nem hallható, nem is látható — mint a zenében, a festészetben és olykor a költészetben —, csupán közvetíti az én gondolatomat a te fölfogóképességedhez. Amennyiben művészi formának tekintjük a regényt, anyagszerű közeggé kell tennünk a kinyomtatott szót, akkor pedig a regény mondanivalója szempontjából fontos lesz, hová és hogyan is nyomtatták a szót. Nemcsak az író alkot, de mindazok, akik részt vesznek a regény elrendezésében: a gépíró éppúgy, mint a szedő, a nyomdász, a levonatolvasó, sőt még az olvasó is, hiszen a lapon megjelenő, érzékelt, hallott, elolvasott, vagyis a befogadó által látott szó válik a közeggé.

2. Regényforma

Ha egyszer elfogadjuk, hogy az élet és a fikció nem különíthető el egymástól, s maga az élet sosem vonalszerű, inkább zűrzavarhoz hasonlít, mert soha nem egyenesen előrehaladó időrendként éljük át, akkor a vonalszerűen elrendezett történetmondás sem lehetséges. Az álrealista regény a rend látszatát adta az élet zűrzavarának, vonalszerűen építette föl a cselekményt, ami — észre kell vennünk — egyre lényegtelenebbé vált a regény számára. Miután ez bekövetkezett, vagyis eltűnt a cselekmény, szükségtelenné vált, hogy az események logikus sort alkossanak az időben és a térben.

Az új regény nyelvének alkotórészei (szavak, kifejezések, sorszerű képződmények, jelenetek, terek stb.) nem illeszkednek egymáshoz, mindegyikük kitérést jelent az őt közvetlenül megelőző alkotórészhez képest. Afféle egy-

idejűséget alkotnak, tehát sokféleképpen el lehet őket rendezni az olvasás során. A regény szövege ezután már nem balról jobbra, fölülről lefelé, rákényszerített cselekmény fonalát követve halad előre, de magának a keletkezésben levő, kiszámíthatatlan formát öltő írásnak a körvonalát képezi le a papírlapon. Olykor körkörös formát vagy váratlan mozdulatokat és alakzatokat ölt az elbeszélés kibontakozása folyamán, meg-megismétli önmagát, előre- s visszakanyarodik, az írás görbületeinek megfelelően. Sokat lehet tanulni a filmtől — különösen Jean-Luc Godard alkotásaitól. Maguk az események is girbegurba vonalat fognak követni. A regény formája nem az élet rendjéhez, de inkább a tudattalanból fölmerülő nyelv kacskaringóihoz fog igazodni. Ha egyszer a regény már nem a valósággal szembeállított tükör, nem kell magára vállálnia a leképzés föladatát. A külvilág helyett magával foglalkozhat. A mindennapi élet állóképe helyett minduntalan megkettőzheti önmagát. Saját magából, tulajdon anyagából táplálkozhat, mímelve, ismételve, kifordítva, cáfolva azt, amit mond. Önön történetmondásának metaforájává válhat, menet közben igazolva saját létjogosultságát. Nem azt jelenti ez, hogy a jövőben csakis "egy regény regénye" képzelhető el, inkább arról van szó, hogy az új nyelv vég nélkül kérdez rá önmagára, leleplezi a csalást, nyilvánvalóvá teszi, hogy valójában éppúgy csak illúzió, azaz fikció, mint az élet.

3. A regény anyaga

Amennyiben nincs ember — tehát író sem —, akinek tapasztalatai másként léteznének, mint utólag, torzított, fölmagasztosított, megnemesített formában fölidézett, azaz elbeszéltek fikció, akkor e tapasztalatok voltaképpen kitalálások. Mivel a legtöbb regény többé-kevésbé szerzőjének tapasztalatai alapján készül, ezek pedig egyidejűek az alkotás folyamatával, nem lehet a regényhez képest külső igazságról vagy valóságról beszélni. Magyarán, ha a regény anyaga kitalálás (hazugság, színlelés, torzítás vagy illúzió), akkor a regény anyagát az alkotás folyamata közben találja ki az író.

Nem tesz mást, mint szavakkal megfoghatóvá teszi a fikciót. A regény anyagának éppen ezért nincsenek határai, az író képzelőerejének és a nyelv lehetőségeinek korlátain túl. Mindent el lehet és kell, bármely lehetséges módon, mondani. Elképzelhető, hogy az író azt a benyomást kelti, hogy saját sorsát vagy bármely más élet történetét meséli el, de közben az általa elmondott história, az általa kialakított nyelv és módszerek, sőt a ceruza, az írógép, az éppen kitalált regény, az alkotás közben érzett gyötrelem, öröm, undor vagy emelkedettség történetét is elmondhatja. Tekintettel arra, hogy

írni annyit jelent, mint megtölteni a lapokat, a regény szerzője bármikor közbeiktathat idézeteket, képeket, ábrákat, térképeket, tervrajzokat, más szövegekből vett részleteket, irkafirkákat stb. — egyszerűen olyan anyagot, melynek semmi köze az elmondott történethez, sőt akár még üresen is hagyhat lapokat, hiszen a regény nemcsak a megfogalmazottból, de elhallgatásból is áll, mert a mondott nem okvetlenül igaz és mindig kifejezhető másként.

Mindebből az is következik, hogy a regényalakok, e kitalált lények többé már nem jól megformált jellemek, határozott azonossággal, állandó társadalmi és lelki minősítőkkel (név, helyzet, foglalkozás, állapot stb.). Az új regény hősei annyira változékonyak, képlékenyek, káprázatszerűek, névtelenek, megnevezhetetlenek, csalárdok és kiszámíthatatlanok, amennyire csak a nyelv képes azzá tenni őket. Nem hasonlítanak a bábukhoz; éppen ellenkezőleg: valódi bábuk, összetettebbnek, életszerűbbnek bizonyulnak, mert nemcsak látszólag, ténylegesen is szavakból álló lények.

A névvel, társadalmi szerepkörrel, nemzeti és rokoni kapcsolatokkal, sőt olykor még életkorral és külső megjelenéssel is megterhelt, jól megformált jellemet olyan kitalált lény váltja föl, aki bármely előre meghatározott helyzeten kívül is megáll a lábán. Akár úgy is mondhatjuk, hogy az ilyen szereplő egyfelől megteremti magát, másrészt teljesen ki is léphet a regényből. Teljesen szabad, éppúgy nincs köze a külvilág ügyeihez, mint a regénynek, amelyben tevékenykedik, de ugyanakkor csak nyelvtani tényezőként van jelen ebben a műben, sőt olykor még csak névmás szerepét sem játssza. Össze nem illő töredékekből áll, irracionális, felelőtlen, gátlástalan, amorális lény, nem érdekli a való világ, csakis az a regény, amelyben kitalált figura szerepét játssza. Az alkotón, az olvasón és az esetleges történetmondón kívül ő is részt vesz a regény megteremtésében. Mindnyájan összetevői a fikciónak és felelősek érte — a művéhez hasonlóan kitalált alkotó nem több, mint a regény minden összetevőjének metszéspontja, kezdet és vég.

4. A regény jelentése

Az elmondottakból nyilvánvalóan következik, hogy az új regény a rendetlenség, a szándékos összefüggéstelenség benyomását kelti. Mivel a jelentés nem létezik előzetesen a nyelvhez képest, de az írás és olvasás folyamán keletkezik, az új regény nem törekszik jelentéstelítettségre, igazságra, valószínűségekre, nem eszköz eleve adott jelentés szolgálatában. Ellenkezőleg: szemlátomást hiányzik belőle a jelentés, szándékosan nem logikus, irracionális, valószínűtlen, non sequitur és összefüggéstelen. Csakis olvasó és alko-

tó, szereplők és elbeszélők együttes erőfeszítésével sajtolható ki jelentés az ilyen mű nyelvéből.

Az új regény nem teremti rend látszatát, csak lehetőséget ad arra, hogy rendet lássanak bele. Az olvasó aligha azonosíthatja magát a szereplőivel és az anyagával, mint ahogyan arra sem lesz módja, hogy a szereplők tetteinek hatására megtisztulást érezzen magában. Nem irányítja az olvasót szerzői nézőpont, így magának a befogadónak kell kihámoznia, kitalálnia a jelentést és megteremteni a rendet a regény alakjai számára. Az olvasó így tevékeny szerepet játszik az alkotásban, megtervezi a jelentést, ahelyett, hogy tétlenül befogadná azt, amit gondosan előre elkészítettek a számára.

Az író nem jövőmondó, bölcselelő vagy szociológus, nem lát előre, nem tanít föltétlen igazságot, a kinyilatkoztatás is távol áll tőle; nem tárgya romantikus csodálatnak, mert nem mindenütt jelenlévő, mindentudó és mindenható teremtet; ehelyett azonos szinten áll az olvasóval, s vele együtt próbál értelmet hámozni ki a közös nyelvből s értelmet adni az élet fikciójának. Más szóval, a regényről is el lehet majd mondani azt, amit a költészetről írtak: nemcsak jelentése van, de létezik is a maga jogán. (...)

(Fordította: Szegedy-Maszák Mihály)

(Raymond Federman: Surfiction — Four Propositions in Form of an Introduction. In: Raymond Federman: Surfiction. Fiction now... and Tomorrow. Chicago, Swallow Press, 1981². 316. 6—15.)

WILLIAM H. GASS

A REGÉNYJELLEM FOGALMA

(Részlet)

(...) A szó a hétköznapi életben útjelző, fogantyú, kulcs. Kifejez, eligazít, vezényel, fölvilágosít, figyelmeztet — röviden szólva: szolgál; és nehéz dolog királyt tisztelni abban, aki minket szolgál. De a való világ dolgai közt a szó a Lét aranyérmese. Ortega y Gasset azt kéri tőlünk, képzeljük el, hogy egy ablakon át egy kertre nézünk. (...) Ortega, úgy tetszik,

ablaknak hiszi a szót, amelyen át láthatóvá válik valami, én pedig azt állítom, hogy a szó átlátszatlan, olyan átlátszatlan, mint a kertészkesztyűm meg az ültetőkanalam, tehát azok a tárgyak, amelyek mindazonáltal élénken emlékeztethetnek engem a tavaszra, a talajra meg a rózsára. Vagy Harry bácsira, Afrikára, a cecelégyre meg a szerelemsóvár elefántra.

Ami a regényen túl van, az az úr. Gondoljunk, például, a meghúzott lépés lendületében ábrázolt szoboralakra; képzeljük magunk elé az eltökélten előre dőlő törzset, az éber és átható merev nézést a fejen és a szemekben, a kinyújtott kart és az előre mutató ujját; mintha minden valamilyen, a szobor előtt levő célra irányítaná figyelmünket. Tekintetünket mégis az ujj hegyéig visszük, azon túlra nem. Noha előre mutat, az ujj inkább maradásra int bennünket, és lassan megtesszük az utat vissza a feszülő karon. Szívünk mélyén tudjuk, mi az, ami valójában körülveszi a szobrot. Ugyanaz vesz körül minden más műalkotást: az üres tér és a csend. (...)

(Fordította: Abádi Nagy Zoltán)

(William Gass: *Fiction and the Figures of Life*. New York, Knopf, 1970. 47–9.)

JOHN GARDNER

AZ ERKÖLCÖS REGÉNYRŐL

(Részlet)

(...) Divatba jött a tiszta nyelvként felfogott fikció (a struktúrával szemben a textúra). Annak gyakori megnyilvánulásai közé tartozik, amit "posztmodernizmus"-nak szokás nevezni. A dolog mélyén meghúzódó hiba morális természetű, legalábbis abban az értelemben, hogy írói nemtörődömségre vall. Azok szemében, akik odafigyelnek az eseményekre és az eszmékre, és ezért szükségképpen ügyelnek azok világos és hatásos kifejezésére, a nyelvi átlátszatlanság az olvasói igények és elvárások iránti közömbösségre utal, és közömbösségre mindazon eszmék iránt, melyek ott lehetnek eltemetve az egész bozótos alatt. És mivel többek közt azért olvasunk regényt, mert azt reméljük, hogy élvezetes és rokonszenves jellemek segítségével magával ragad majd bennünket, az erőltetett átlátszatlanság, ha nem is embergyűlöletet, de olyan

perverzítást és sekélyességet sejtet, amelyet nem tűrhet meg olvasó, hacsak nem az a bárgyú jámbor fajta, aki pipogyan enged az érzelmei ellen irányuló erőszaknak, abból a megrögzött feltételezésből kiindulva, hogy ő biztosan nem ért valamit; vagy az arrogáns fegyverhordozó fajta, aki azért kuncog az érthetetlenségen, mert ebben az élvezetben látja annak bizonyítékát, hogy külön ember a hitványabb halandónál. Ahol a nyelv érdekli elsődlegesen az író, a kommunikáció szükségszerűen másodlagossá válik. Gass a kézenfekvő példa. (...)

(Fordította: Abádi Nagy Zoltán)

(John Gardner: On Moral Fiction. New York, Basic Books, 1978. 69.)

WILLIAM GASS és JOHN GARDNER

VITA A REGÉNYRŐL

A William Gass és John Gardner közti eszmecserére 1978. október 24-én került sor a Cincinnati Egyetem és a Nemzeti Művészeti Alap támogatásával rendezett Regényfesztiválon. A vitát Thomas LeClair, a Cincinnati Egyetem tanára vezette.

Vitavezető: Létezik-e az inherensen morális regény-nyelv?

John Gardner: Amikor az On Moral Fiction-t írtam, egy bizonyos fajta regényről beszéltem, mely, szerintem, az erkölcsi mondanivalót tudatosan föl-vállaló regény, és fontos dolgokat igyekszik megérteni a rendelkezésre álló legalkalmasabb emberi eszköz segítségével. Sokan vannak az egyetemi körökben legnépszerűbb mai írók között olyanok, akik egyáltalán nem törekszenek ezeknek a dolgoknak a megértésére. Jobban érdekli őket a dolgok egymásmellettisége, mint az, hogy hogyan kellene élnünk. Szép vagy érdekes vagy díszes vagy szokatlan dolgok létrehozása a céljuk. Ami pedig a nyelvet illeti — amikor veled társalgok, angolul beszélek, és olyan szavakat igyekszem választani, a világon lehetséges összes szó közül, amelyek talán leginkább kifejezik, amit mondani akarok. Ha írás közben úgy találom, rossz szót választottam, jobbra cserélem, a mondanivalónak pontosan megfelelőre. Míg az angol nyelv

egyszerűen zaj, melyet a szánkkal, a fogunkkal, a torkunkkal, a tüdőnkkel meg a többivel keltünk, addig a széppróza irdatlanul bonyolult nyelvezet. A kommunikáció sokkal árnyaltabb, sokkal finomabb módozatait ismeri. Ha én jellemet teremtek, életszerű emberi lényt kívánok létrehozni, valóságos emberi lényt. Lehet, hogy a megfelelő időjárási tényező bevezetésével nyújthatok neked fogalmat arról, miféle személyiség ő. Azzal, hogy a medvéhez vagy az orrszarvúhoz vagy a pókhoz hasonlítom, bővíthetem a róla alkotott fogalmadat. Másként szólva, mindent a kommunikáció szándékával választok meg, amikor szépprózát írok. Szerintem a széppróza szépsége végső soron abban áll, hogy elegáns kommunikáció, ahol maga a műforma segít annak elmondásában, amit mondani óhajtok. Ha rendelvű világegyetemről írok, rendelvű regényben teszem. Ha rend és zűrzavar feszültségéről beszélek, olyan regényt írok, amelyikben a forma révén kifejezésre jut ez a feszültség. De a nyelv eszközték én mindig úgy használom, hogy munkára fogom. Mások néha arra használják a nyelvi eszközt, hogy elragódjanak rajta.

William Gass: John állítása, mely szerint számos kortárs író voltaképpen nem mutat érdeklődést a bajok megoldása iránt, némileg félrevezető. Azt hiszem, arról van itt szó, hisznek-e ezek az írók abban, hogy regények írásával megérthetők a fontos emberi kérdések; meglehet, oly mélyen érintik őket ezek a problémák, hogy megoldásukat nem bíznák regényírókra. Magam, természetesen, úgy érzem, erkölcsi kérdésekkel vagyunk körülveve, körös-körül, és hogy a fontosságuk az elevenünkbe vág, és hogy az emberi faj fennmaradásának a függvénye az is, hogy a magamfajta élősködők elpiszmoghassanak ezzel-azzal a maguk kis zugában. Johnnal mi itt abban nem értünk egyet, hogy a regényírás-e a legjobb módszer, mondjuk például a filozófiával szemben, ezekre a vizsgálódásokra, vagy sem. A filozófiának megvan a maga rendszere, megvannak a maga módszerei ezeknek a kérdéseknek a tisztába tételére, anélkül, hogy a róluk való értekezés módja téves következtetésekre vezetne. Mivel a szépprózai közelítésmód, éppen jellegéből és igényeiből adódóan, torzítani szokott, számomra megbízhatatlan.

John azzal folytatja, hogy írás közben a javítgatások gondjával találja szembe magát, annak a gondjával, hogy magától szüntelenül ezt kérdezve leljen rá a legmegfelelőbb szavakra: "Valóban hitem szerinti ez?" Szerintem ez eddig rendben is van. Nem érdekel, hogyan kerülnek a lapra az oda való szavak, amennyiben csakugyan oda valók. Az én helyzetem viszont sokkal sivárabb. Leginkább fogalmam sincs, miben hiszek. Mi több, nekem, a regényírónak, úgy érzem, jól jön a dolgokkal szemben tanúsított hitetlenség. Ami ne jelent sen hitetlenséget sem, egyszerűen csak bevitorlázik az ember egy olyan tar-

ományba, ahol mindennek a hitele függővé tétetik. Azt reméled, mindenkor több értelemmel tudod megpakolni a könyvet, mint amennyit a személyes meggyőződéssel működtetett felfogás lehetővé tenne. Ellenkező esetben a könyv nagy valószínűséggel olyan sovány lesz, amilyen magad vagy. Tudni kell annak a fortélyát, hogy a művészi közvetítő közeg többet nyújtson, mint amennyire, öntudatos és tiszta fejű személyes mivoltodban, magad képes lehetnél. Így aztán azon problémák egyike, amelyekkel én találom szembe maga, épp az ellenkezője a Johnénak. Johnnak az a gondja, hogy közölni akar valamit. Nekem nagyon kevés közölnivalóm van. Azt a kicsit se biztos, hogy értem, amit tudok. Szerintem sovány és érdektelen mondanivaló lenne, és aligha használnék vele. Ha valóban közölni akarnék valamit, áttérnék a filozófia területére, és alávethném magam azoknak a szigorú rendszabályoknak, amelyek a világos, a logikus rendű, az igaz és a többi mondanivaló megfogalmazásánál köteleznek bennünket. A szépprózában engem a nyelv átalakítása érdekel, a nyelv szinte makacs közléskészségének leszerelése. Ha semmit nem állítasz, semmit nem zavarasz össze. A magam részéről boldog lennék, ha nem zavarnám össze a dolgokat.

Vitavezető: Van-e az efféle tiszta művészetnek erkölcsi értéke a világban, egyszersmind esztétikai értéke is?

William Gass: Hogyne. John üzenetre törekszik, valamiféle közlendője van a világ számára. Én egy tárgyat kívánok belehelyezni a világba. Mármost történetesen ez a tárgy jelekből áll, és ez azt a hitet keltheti az emberekben, mivelhogy jelekből áll, hogy a tárgy mutat valamilyen irányba. De nem történt más, mint hogy végigmentem az úton, összeszedtem mindenféle útjelzőt, és szobrot csináltam belőlük, amelyen az áll, hogy Chicago, 35 000 mérföld. Természetesen azt remélem, hogy az emberek eljönnek, odasereglenek a szobor elé, és egyszerűen csak szemlélgetik — Chicagóról következképp meg is fedkezve. Én hozzáadni szeretnék valamit a világhoz, amin aztán a világ ugyanúgy eltűnődhet, ahogy a világon szokott. Mármost miféle tárgy lenne ez? A magam javíthatatlan romantikus módján olyan tárgyakkal szeretném gazdagítani a világot, melyek szeretetre méltók. Szerintem az olyasmi, amit az ember legjobban szeret, különösen másokban, jóval többet jelent mindennél, amit közöl vagy egyszerűen "jelent". Efféle tárgyakat plántálni a világba, úgy vélem, erkölcsös cselekedet. Nyilván nem akar az ember közutálatnak örvendő tárgyakat hozzátenni a világhoz: "Még egy istencsapás Bill Gass tollából." Ez az a vélemény, amire elkészülhetünk, de nem erre vágyik az ember. Felmerül a következő kérdés, miért szeretné az ember, ha szeretné azt a dolgot? Az a kimondott célom, hogy azért a szépségért szeressék, melyet önmagá-

ban képvisel, mely azért van, hogy egyszerűen élményünké váljon. Így aztán az első szó a szépségé.

John Gardner: Nem kétséges, hogy az a tárgy, amelyik a szépség eszméjétől vezéreltetve készült, egyfajta igenlést képvisel, és annak bármiféle igenlése, ami jó az emberi lényeknek, morális tett. Csakhogy Bill meg én mást-mást értünk igenlésen az írásainkban. Amikor én írok, becsületes töprengéssel, pillanatról pillanatra, lelki reakcióról lelki reakcióra igyekszem tisztázni, mi az, amit mint igazat és jót igenelhetek. Azt hiszem, például, jobb, ha valaki amerikai demokrata, mint ha fejedvadász. Azt hiszem, ezt hiszem. Mire ezt egy regényben kidolgozom, icipicit talán módosul a véleményem. De azazal a felfedező folyamattal, amelyben legmélyebb meggyőződésemet kutatom, azt, amire igent tudok mondani: "igen, ezt helyeslem, ez jó, ez segít az embereken, ez lehetővé teszi az egyén számára a társadalomban való létet", ezzel a folyamattal hatásra törekszem.

Egy megindító történet előadásával elvezetem az olvasót annak az értéknek az igenléséig, melynek igenléséig közben magam jutottam el. Az, amit én csinállok, annyiban különbözik attól, amit a filozófus csinál, hogy az én tevékenységem érző állapothoz vezet, míg a filozófus csak hideg világosságban részeltet bennünket. Én annak igenlésére törnék, ahogyan élnünk kellene, ám ez nehéz formája az igenlésnek. Minduntalan akadnak, akik elolvassák a könyveimet és félreértik a regényzárásaimat. Szerintük a Grendel megátkozással zárul. Az afirmáció itt olyan marginális, hogy könnyen lehet, egy átokkal felér. Nem valami rettentő sok az, amire igent tud mondani az ember, de arra a fajta igenlésre törekszem, amelyikben valóban hinni tudok magam is, és amely megindítja az embereket. Én olyasminek az igenléséig próbálok eljutni, aminek ahhoz van köze, hogyan éljünk; Bill meg a többi hasonászó író a szimpla létezés igenléséig próbál eljutni. Jön egy pasas az utcán, meglátja azt az útjelző táblából készült pompás szobrot, és jobb napja lesz tőle. Csakhogy én azt várom a pasastól, hogy folytassa útját a jelzőkön túl, és menjen dolgára.

William Gass: A John álláspontjával az az egyik bajom, hogy kemény dolgokat mondat az emberrel nagy írókról. Elgondolni is szörnyű. Vegyük egy olyan író esetét, aki nyilvánvaló hitvizsgálatot tart, és a nagy, hosszú opusz végén imígyen szól: "Tovább kell csinálnunk, én ezt nem tudom tovább csinálni, csinálom tovább." Ami az igenlést illeti, körülbelül ennyi az, ami Beckett-től kitelik, és léteznek más írók is, akiknek, miután becsületesen végiggondolták, mire tudnak igent mondani, csak a "tovább csinálom" marad, de még ennyiben sem lehetnek biztosak, míg meg nem írnak egy újabb könyvet,

megbizonyosodandó, hogy még mindig csinálják. Gaddis nem az a hurrázó típus. Mivel azt hiszem, elméleti meggondolásoktól teljesen függetlenül, hogy Beckett a mai kor egyik legnagyobb írója, szeretném tudni, John, belefér-e a nézeteidbe, hogy te is annak tartod?

John Gardner: Ez, szerintem, nem gond, hiszen Beckett roppantul megindítja az embert, és tovább is csinálja az ember, sőt még azt is érzi, értelme van annak, hogy tovább csinálja, noha ez az értelem technikai értelemben értelmetlen lehet. Más írók viszont bebeszélik neked, hogy nem érdemes folytatni, semminek sincs értelme, jobb ha megölsöd magad. Ők, persze, tovább csinálják, és megírnak egy újabb könyvet, míg te megöltöd magad. Ha végigtekintünk az irodalom történetén, nem ezek a közkedvelt írók, és nem ők maradtak fenn. Nem szűnt meg meghatni bennünket Akhilleusz, Shakespeare, Chaucer legjava meg a többi, akikhez visszajárunk. Azokat a szerzőket, akiknek a látásmódjára összes öntudatlan érzékünkkel és teljes eszméletünkkel rámondjuk, hogy "Ez egyszerűen nem így van" — nem olvassuk.

Nem azt akarom mondani, hogy mások ne csináljanak csodaszép szobrokat. Csak annyit mondom, ne tévesszük össze ezeket a szobrokat a nagy teljesítménnyel, az igazán komoly alkotással. Az általam javasolt teória alapvetően azt mondja, hogy elevenen ható és folyamatos álmot varázsol az ember az olvasó fejébe. Az olvasó leteszi magát a könyvével mindjárt reggeli után, és nyomban azután valaki így szól hozzá: "Hermione, nem jössz ebédelni?" Egy pillanat volt az egész, noha 200 lap volt az egész, mert az olvasó elevenen ható álmofolyamban töltötte, miközben igazi életet élt, igazi helyzetre vonatkozóan alkotott erkölcsi ítéleteket.

...Valójában az a baj ezzel az érveléssel, hogy Bill Gass alattomban moralista. Nagyszerű afirmációkkal végződnek a könyvei. Én most az elméletével vitatkozom, melyhez azonban könyvei nem igazodnak.

Vitavezető: Bill, neked mi a véleményed erről az elevenen ható álmofolyamról?

William Gass: Egy kicsit olyan ez, amilyennek Mórnicka elképzei. A zenében, mondjuk, a mű az előadástól mozog előre. Ez áll a színházra is. Így aztán ha zavaró momentum jön közbe, vagy kihagy a figyelmed, vagy valaki cukroszacskót zörget, elmulasztasz valamit, és az elég baj, azt már elszalasztottad. Regényolvasáskor viszont a szövegmozgató tempót az olvasó diktálja. Mármost az író jelezheti vagy megpróbálhatja jelezni, milyen legyen ez a mozgás, és mekkora legyen a sebessége. De manapság, szerintem, senki sem ír könyvet abban a hiszemben, hogy az olvasó leteszi magát, és 200 oldalt egyetlen álmofolyamban olvas végig. Igaz ami igaz, meg fog ő közben állni, elhes-

sent egy legyet az orráról, visszalapoz az első oldalra, újraolvassa, átugrik részeket, a pikáns részeket keresi. A könyv inkább épületféle, melyen úgy igyekszel valakit végigkalauzolni, ahogy te szeretnéd. Nagynéha olyan élmény a regény, amilyenek John leírja. Emlékszem, velem ez vagy úgy 12 éves koromban volt így, amikor a Cserkészfiúk a Columbia folyón-t olvastam.

John Gardner: Igazat adok neked, ha a hangversenyteremről beszélsz, a lemezen viszont visszateheted a tűt. És ha visszatetted, felidézed, ami azelőtt hangzott, tudod, hol tartasz, és tudod, merre tartasz. Ha van egy regényben meseszöveg, ha megvalósul az adott helyzetben a jellemben szunnyadó potenciál, akkor a regényérvelés menete — a cselekmény mozgása, a jellemek problémaérzékeny fejlődése — végigvezet téged a regényen. Ami a filozófiának az érv, az a regénynek a cselekmény. A legtöbb filozófus felállít egy szillogizmust, majd zökkenésméntesen levezeti azt. Profluenciaérzeted van, előrehúzó áramban érzed magad. Ha van egy regénynek cselekménye, mit sem számít, hogy az olvasó eljut a nyolcadik fejezetig, onnan visszakukkant az ötödik fejezetbe, aztán megint előrehalad. Végül is a regény nyújtotta végső látomás, a végső álmokép összefüggő lesz. Amikor te, az író, úgy döntesz, hogy a regény az csak egy ház, melyen különféle módokon végig akarsz juttatni valakit, hitszegővé váltál az olvasóval szemben, mert most már manipulátor vagy, és nem beleélő. Ha a regényíró a cselekményt követi, és ez a jellemeket meg az eseményeket egyaránt jelenti, ha becsülettel és következetességgel halad innen ide, mert meg akar érteni egy bizonyos kérdést, az olvasó követni fogja, hiszen ő is ugyanazokra a válaszokra kíváncsi. Másrészt, ha az író egy s más dologra rászorítja az olvasót, akkor, szerintem, alárendeltségi helyzetbe hozza őt. Én az ilyesmit nem szeretem.

Hadd világítsam meg bővebben egy cselekménymaggal, melyet egyszer valakitől hallottam. A nő tökéletes házasságban élt. A férj halála után diófaládikóra bukkan a garázsban. Címkével szépen ellátott madártollak vannak benne. Arra jön rá, hogy a férj egész életében titkos szenvedélynek hódolt, és a nőt ettől a pillanattól az foglalkoztatja: hogy lehet, hogy erről ő nem tudott? Ha legközelebb hallja, hogy a férjéről beszélgetnek, másképp fog figyelni. Ha legközelebb a gyerekei beszélnek róla, másképp fog figyelni. Ha legközelebb összefut férje harmincéves titkárnőjével, más szemmel néz majd rá. Valóságos probléma van itt kibontakozóban, az emberi kétely, az emberi hit problémája, és amíg erre összpontosítunk, nem hiányzik, hogy a szerző rángasson bennünket. Azt várjuk, hogy valaki becsületesen, finoman végigvezessen minket a helyzetet feltáró úton. A hitünket helyezzük belé. Ezzel

szemben az olvasót manipuláló szerző a legrosszabb értelmű szolipszizmussal vádolható: nem fűzi szerelmi viszony az olvasóhoz.

William Gass: Nem az olvasó manipulálására gondoltam, amikor az olvasást az épületen való áthaladáshoz hasonlítottam. Hogy úgy álljon hozzá az ember a regényhez, ahogy John mondja, kétségkívül helyénvaló volt 200 évvel ezelőtt, amikor sok regény íródott ilyen módon. Egyszerűen arról van szó, hogy manapság már nem sok regény készül így. Amikor, például, Fielding a Tom Jones végére ér, azt gyanítom, nem várja, hogy többre emlékezzünk az első fejezetből, mint amennyit életünk első szakaszából fel tudnánk idézni, ha viszszagondolnánk rá. Nem kell minden részlet, nem kell minden melléknév, mely adott módon járult adott főnevekhez. Az olyanokra, mint Joyce, pontosan az ellenkezője igaz. Olyan élményt tartogat, melyben csak akkor részesül az olvasó, ha állandóan előre-hátra mozog a könyvben. A tér, amelyben ez a fajta könyv építkezik és az idő, melyen át a fieldingi mű halad, merőben eltérő valami. Míg nekem semmi kifogásom az ellen, hogy Fielding úgy írt, ahogy írt, John zokon veszi, hogy néhányan ezen az új, eltérő módon írnak, amikor is az a fajta olvasói figyelem, melynek itt kell a könyv lapjaira irányulnia, átalakítóan hat a mű létezési módjára.

John Gardner: Szerintem mindketten egyetértünk abban, hogy olyasmit igyekszünk létrehozni, amit az olvasó szeretni fog. Nem képzelhető el, hogy azt a prózát, amelyiknek szószólójául szegődtél, Bill, egyszerűen nem lehet szeretni, hogy egyszerűen nem fogja meg az olvasót? Gyorsan rávágthatod, hogy "De a legvájtabb fülű olvasó...". Nem vagyok biztos benne, hogy erről van szó. Az egyetemen Pynchont tanítunk Trollope helyett. Trollope-ról nincs mit mondani, mert nála minden világos. Ezzel szemben Pynchonnak minden sorához fűzhetsz magyarázatot, mert semmi sem világos. Így hát az egyetem véletlenségből elkezd olyan könyveket összeválogatni, amelyekkel kapcsolatban a hallgató segítségre szorulhat. Meglehet, hogy közte lesz az irodalomtörténet legnagyobb könyveiből egy pár meg 20 a legrosszabbak közül, de legalább van mit mondani róluk. Az egyetemen csinált ízlése lesz az embernek. A vájt fülű olvasó talán már el is felejtette, hogy kell olvasni; talán fel se fogja, mi a jó abban, hogy Babszár Jankó elcseni azokat a dolgokat az óriástól.

William Gass: Az a gyanúm, John, hogy nem olyasmit akarsz te, ami szerethető, hanem olyasmit, ami csábos. Ha lenne egy szárnyra bocsátandó lányod, akarnád, hogy mindenki szeresse? Ennyi erővel mehetné a borpincémbe Thunderbirdöt palackozni, mert mindenki szereti. Nem elégítene ki túlságosan. Nemcsak az a lényeg, hogy szeretik a könyveket, az is számít, mit szeretnek benne. Ha felruháztad őket azokkal a tulajdonságokkal, amelyek érde-

mesítik őket, akkor az se érdekes, ha senkinek se tetszenek. Gyakran megesik, hogy nagyon kevesen szeretnek egy könyvet, vagy évekig nem méltatja figyelemre senki.

Vitavezető: Más-más motívum rejlik talán kettőtök írásművészete mögött? Többször elhangzott a szeretet. Tudom, hogy Bill használta már a harag szót. Magyarázható az általatok művelt regény eltérő jellege az írásra indító okokkal?

William Gass: Nekem van erről egy elképzelésem, amellyel John biztosan nem értene egyet. Az írónak nagyon gyakran az a célja, hogy darabokra szedje a világot, mely jóformán irányíthatatlanná vált számára, és behelyettesítse a nyelvvel, amelyet némileg még irányítani tud. Lerombolod, utána helyreállítod. Írtam egyszer egy bekezdést, amelyikben ezt adtam a narrátor szájába: "Szeretnék olyan magasan szárnyalni, hogy ha szarok, mindenkit eltaláljak." De az írásra számos motívum ösztönzi az embert. A könyvírás olyan bonyolult, hosszan tartó, nehéz folyamat, hogy ahány motívum utat találhat bele, az meg is találja azt, és nagyon sok lesz köztük az alantas indíték. Ha adott egyéni alantasságodat valami széppé tudod átalakítani, akkor körülbelül ez a legtöbb, amire viheted az utálatos természetteddel.

John Gardner: Majdnem mindennel egyetértek abból, amit Bill mond, kivéve ezt a badarságot az emberi természetről. Szerintem az emberi lények nem éppen angyalok, ám pokoli fontosak az utóbbiakhoz képest. Bizony hogy szétszedi az ember a világot, aztán megint összerakja, de én máshogy fogalmaznék. A-zért írod meg a könyvet, hogy megértsd és befolyásod alá vond magadban mindazt, ami befolyásolhatatlanná és érthetetlenné vált számodra a világból. Ha visszatérő álmok formájában gyötrő gondod van, megoldod egy könyv lapjain. Talán csak káprázat a dolgok ilyenén megértése, de segít az életben. Szerintem minden megírt könyvvel jobb ember leszel. Kétséggkívül igaz, hogy nagyon sok híres író, teszem azt Marcel Proust, kibírhatatlan ember volt, sokkal jobb arcát mutatta az írásaiban. Erre, azt hiszem, az a magyarázat, hogy amikor könyvet ír az ember, beindítja az agyát egy gonosz ötlet. Ezt aztán szelídítgeti, olyan formába önti, amelyik tompítja a komizását. Bill talán azt mondaná, elegánsabban fejezzük ki. "Szeretnék olyan magasan szárnyalni, hogy ha szarok, mindenkit eltaláljak." Ez olyan szerencsés megfogalmazás, hogy az utálatosságnak már részben élet veszi. Átfordul a viccesbe, egyfajta öngúnyba, úgyhogy ez nem ugyanaz, mint amit részegen vagy haragjában talán mondana az író. Munkáinkban, úgy hiszem, az életünket vonjuk revízió alá, és minden egyes revízió alkalmával bukkanunk olyan hibára, amelyet nem kell ismét elkövetnünk. És abban is hiszek, hogy a könyvírástól apránként valamics-

két jobbá válnak az emberek. Nem biztos, hogy így van, de nekem ez a meggyőződés.

William Gass: Szerinted Alexander Pope jobb ember lett?

John Gardner: Szerintem Bill sok olyan irodalmi alakot értékel, akiket én nem értékelek. Alexander Pope olyan hangulatot áraszt, melyben olykor valamennyien leledzünk — az utálatosságot —, és mesterien árad belőle. De az ember végül is azt mondja: "ma este nincs kedvem Pope-ot olvasni. Kojak megy a tévében; gyorsabban hozzájutok a napi undokságszükségletemhez." Az undok írók bizonyos mértékig mindig lenyűgözik az embert, mint annak a látványa, ahogy a nőstény ájtatos manó felfalja a hímet. Ami azt jelenti, hogy ájtatos manók látványára éhesen tér meg az ember otthonába nap mint nap.

William Gass: Vannak köztünk, akik igen.

Vitavezető: A regényjellemekre vonatkozó koncepcióitokat tekintve is eltérő nézeteket vallotok. Beszelnének a jellemfelfogásokról?

William Gass: Bonyolult ügy. Megpróbálok gyorsan szimplifikálni. Számomra a jellem egy könyv bármely nyelvi locusa, melyre a többi szöveg nagy része közelebbi meghatározó funkcióval irányul. Ahogy, mondjuk, egy mondat alanyát közelebből meghatározza az állítmány, ugyanúgy valamely jellemet, teszem azt egy Emma Bovaryt, azért tekintünk a könyv középponti alakjának, mert a nyelvi anyag jó része alapvetően és végső soron Emma Bovaryt határozza meg, róla szól. Mármost az ideális könyv egyszereplős lenne; maga lenne az abszolút, eszményi rendszer. Valójában azonban a nyelvi energiának létezik alárendelt sűrűsödési pontjai is — más jellemek —, egy könyvben ezek felé áramlanak a szavak, vagy ezek bocsátják ki őket. Jellem lehet egy fehér bálna; A vulkán alattban szereplők a hegyek. Szereplőkké léphetnek elő az eszmék. A regénytörténet leghíresebb jellemeinek egyike-másika abban a nagy regényben fordul elő, melyet filozófiaként tartunk számon. Ott van a cselekvési szabadság és a determinizmus. Ott van a szubsztancia és az akcendencia. Kezdetől fogva jellemek voltak ezek a filozófia történetében, és lenyűgözőnek érzem őket. A szubsztancia érdekesebb valami, mint a legtöbb barátom.

Mármost, mire jó ez az idétlen nyelvhasználat — miért nem beszél az ember egyszerűen a hagyományos értelemben vett jellemekről? Azzal az előnyvel szolgál, hogy nem engeded át magad pszichologizáló olvasói hajlamodnak, és nem töltöd meg a művet olyasmivel, ami nincs benne. Egyvalami tölti meg a művet: szavak meg ahogy hatnak meg ahogy kapcsolódnak. Ez aztán magában foglalja, természetesen, a jelentéseket, a hangokat meg az összes többi. Amikor azt kérlek tőled, "Hogy alkotod a jellemeidet?", olykor azt hiszik, embertársaid kémlelésével töltöd napjaid, hogy tudd, miként ábrázolj valamit.

Nem így készül az irodalom. Lehet, hogy érdekes, ám az irodalom úgy készül, hogy nyelvi forrást fakasztok a papírlapon.

John Gardner: Magától értetődik, hogy ebben az egész kérdésben nem értek egyet Bill-lel. Nekem úgy tetszik, a regényjellem nem más, mint az író agyában kísértő látomás, nagyon világosan kivehető látomás, akiben a szerző számos ismerősének vonásait építi át vagy olvasztja egybe a képzelőerő. Az eszményi könyvnek egynél több szereplősnek kell lennie, hiszen a cselekedeteiből ismerünk meg egy jellemet: abból, amit másokkal tesz, és amit azok viszont tesznek vele. Bill el akarja kerülni, hogy az olvasó bármivel "megtöltse" a művet. Pedig ha például J. D. Salingeret olvassuk, sok minden megvilágosodik bennünk a jellemeire vonatkozóan, olyasmik, amik nincsenek benne a könyvben. Ez azért lehetséges, mert tudjuk, mit szoktak jelenteni valóságos emberek körében azok a gesztusok, melyek Salinger kitalált figuráit jellemzik. Így aztán végig többet látunk a képből, mint amennyit a szerző megmutat. A jó regényben az olvasó látomást kap, egy megálmodott valamit, amiben embereket lát, amint bizonyos dolgokat művelnek egymással: bántják egymást, felfedezik egymást vagy szeretik egymást, vagy amit akarsz. Parányi nyelvi jelzésre óriási anyagcsapda képződhet, melynek segítségével finoman árnyalt fogalmat alkothatunk ezekről a képzeletbeli emberekről. Igaz, hogy elemezhetők szavakként is, melyek papírlapon fordulnak elő, de én még sose könnyeztem meg a cselekvési szabadság és a determinizmus sorsát, ha filozófiakönyvben találkoztam velük.

Bill azt bizonygatta, hogy helytelen dolog megijedni egy regényjellemről vagy megsiratni egy jellem halálát. Én azt mondom, nem az. Én azt mondom, hogy a könyv nem más, mint egy álom írott képe. Ha valaki baltával veti rám magát egy lidérces álomban, elsikoltom magam, és teljes joggal sikoltok, hiszen valóságosnak vélem azt a személyt. Hasonlóképpen, ha szavak közvetítik számomra azt az álmot, és azt látom, hogy az az alak rám ront egy baltával, teljes joggal hiszem, hogy lyukat fognak ütni a fejemben. Szerintem nagyon is van értelme a regényjellemmel kapcsolatban a hagyományos közelítéseknek. A kortárs filozófia a saját szavaival újjáfogalmazta a világot, egyszersmind megvonta a bizalmat azoktól a szavaktól, amelyekkel régóta újra meg újra meg újra éltünk. Azért beszélhetünk jelentésről az irodalomban, mert emberi nemzedékek ezrei egy bizonyos módon használták a szavakat. A legpuhább koppanással a jelentés hatalmas gongját szólaltathatod meg. A gong érdekel jobban, nem a koppanás. Szerintem Bill a koppanási technikával van elfoglalva.

...Elsődlegesen az számít neki, hogy (a regény) elegáns és jól megírt legyen, és az, hogy más jellemzői is vannak, azt hiszem, talán másodlagosak.

De ha adva van két jól megírt könyv, melyek közül az egyik feltétlenül igaznak tetszik Bill szemében, míg a másik nem olyasmi, amire igent mondana a személyes életében, akkor ő, azt mondja, az igaz könyvet választaná.

William Gass: Igen, de ez csak az élménysűrűség óhajta. Ha, például, egészségi okokból golfozom, meg hogy közben megfőzök egy ügyfelet, és mert rabul ejtett a lyukba küldött labda jelképessége, akkor ez jobb, mint egyszerűen eredményre törően golfozni. Végző soron viszont, az, hogy jó golfozó-e az ember vagy sem, attól függ, milyen eredményesen játszik — a teljesítménytől — és ezt lenne szabad esztétikai mércének is alkalmazni. Ha egy szép könyvből árad az erény és árad az igaz — nagyon szép. Örül a szívem. Az ilyen mű alkotója remek filozófus lenne, fennkölt szent lenne, művész lenne. De nem jó művész, mivelhogy remek filozófus vagy fennkölt szent.

...Alapvető eltérés van köztünk abban, hogy mit tartunk irodalomnak. A magam részéről nem óhajtom alárendelni a szépet az igaznak és a jónak. John meg mások bizonyos értékekben gondolkodnak, melyeket fontosabbnak tartanak. A szépség végül is nem életbe vágó a legtöbb ember számára. Szerintem nagyon fontos tudni, megköveteli a szellemi higiénia, hogy mitől jó egy adott dolog. Sokan vélekednek úgy, hogy durva példát hozzak, hogy az ebéd a benne foglalt kalóriamennyiségtől jó. Nos, ez is lényeges, ha nem akar elhízni az ember, de mi köze ennek az étel minőségéhez? A művészetről alkotott erkölcsi ítéletek szüntelenül összezavarnak bennünket az ételminőséget illetően. Azt is állítanám, hogy az én nézetem katolikusabb. Több mindenkiről teszi lehetővé, hogy jó írónak tartsuk, mint ez a másik nézet. John alig enged be valakit az ajtón.

John Gardner: Nekem tetszik Bill írásművészete, és hitemre mondom, Bill az egyetlen író Amerikában, akit beengednék az ajtón. 24 éve üvöltöm a fülébe, olykor a szó szoros értelmében üvöltöm, hogy "Bill, a legzseniálisabb tehetséget pazarlod el, mely Amerikának valaha is megadatott, azzal, amit összevacakolsz, amikor pedig nagy és fontos dolgokat csinálhatnál". Amit a nyelvvel művelni tud, az pompás, de aztán önmaga ellen fordítja az egészet. Mi eltérően definiáljuk a szépséget. Szerintem a nyelv arra szolgál, hogy szép és erőteljes látomást hozzon létre. Szerinte arra való, hogy szép, színes felületeket pingáljunk vele a falra. De nem, ez a megfogalmazás nem korrekt. Jobb, ha azt mondom, hogy ami szerintem szép, az szerintem még nem elég díszes. Az a különbség köztünk, hogy az én 707-esem repülni fog, az övé viszont, az aranybevonat súlya miatt, képtelen elemelkedni a földtől.

William Gass: Ez a veszély mindig fennáll. Én viszont éppen azt szeretném, hogy üljön csak a kifutópályán, masszívan, akár a szikla, miközben mindekkivel elhitetem, hogy repül.

John Gardner: Bill Gassról azt mesélik, életcéljának tekinti annak a könyvnek a megírását, amelyik olyan jó lesz, hogy senki sem lesz hajlandó kiadni. Az én életcélom, hogy túléljem Bill Gasst, és megváltoztassam mindegyik könyvét.

(Fordította: Abádi Nagy Zoltán)

("William Gass and John Gardner — A Debate on Fiction." In: The New Republic, 1979. márc. 10. 26—33.)

CHARLES OLSON

EMBERI MINDENSÉG

(Részlet)

Vannak törvények, vagyis az emberi mindenség éppoly felfedezhető, mint az a másik. És éppoly meghatározható.

A baj az, hogy az embert olyan bámulattal tölti el, amikor győzni tud kuszasága felett, hogy be is éri vele, egyre csak arról gagyog, és ismét örvendezve vág a napnak, hogy legalább egy kevés értelmet talált. Vagy, bármit is mond valakinek, azt hiszi, elegendő — a harc annyi kínlódással jár s nem kevés félelemmel is — kis titokzatosságba burkolnia: ó, nehéz az út, de lám találsz rajta valamit, ha nekiindulsz.

Márpedig nagyobb merészségre van szükség, értelemre s aztán kiáltásra. Der Weg stirbt, mondta valaki. És igaza volt, nemde? A kérdés tehát ez: Was ist der Weg?

I.

A felfedezés nehézsége (abban a közeli világban, ami az emberi, mert mi magunk vagyunk az és semmi külső, semmi más) az, hogy a meghatározás éppúgy része a cselekvésnek, mint az érzékelés, abban az értelemben, hogy az élet

önmagával való foglalatosság, hogy a róla való vélekedés éppúgy része, mint az, ahogy [velünk történik] felénk jön, ahogy továbbmegy. Más szóval mi magunk vagyunk a kutatás eszközei és a meghatározás eszközei is.

Ezért természetes, hogy a nyelv elsődleges a dologban, és hogy ha frissen akarjuk látni a törvényszerűségeket, először a nyelv mostani állapotát kell megvizsgálnunk — és a nyelvet mindkét természete, az ítélőerő (logos) és a kiáltás (tongue) szerint értem itt.

Régóta élünk általánosító korokban, legalább Kr. e. 450 óta. És ez hatással volt a legkiválóbb emberekre, a legkiválóbb dolgokra is. A logos, vagyis az értekezés (discourse), ez alatt az idő alatt például annyira átjárta absztrakcióival a nyelvről vallott nézeteinket és nyelvhasználatunkat, hogy a nyelv másik funkciója, a beszéd, olyan megújításra szorul, hogy némelyek közülünk a hieroglifákhoz és az ideogrammákhoz nyúltak vissza az egyensúly helyreállítására. (A különbség itt a nyelv mint a pillanat aktusa és a pillanatról való gondolkodás aktusa között van.)

De itt többé nem lehet megállni, ha lehetett valaha is egyáltalán. Mert a gondolkodási beidegződések cselekvési beidegződések, és itt is újra meg kell küzdenünk az egyszeriért. Valóban, a kutatás és a meghatározás azonossága szerint, van-e, aki a nyelvet a cselekvéstől el tudja választani? (Habár ez éppen egyike a legelsőeknek annak a törvénynek a hamis arcai közül, amit majd megpróbálok ledönteni, könnyen megérthető — az azonosság fényében —, hogy a görögök hogy juthattak oda, hogy kijelentsék, minden spekuláció "az értekezés MINDENSÉGÉBE" zárul. Az ő szavuk ez, s menedéke minden metafizikának azóta is — mintha maga a nyelv is abszolút volna, s nem (mint az ember is) eszköz, és nem volna tágítható, bármily erős is a vágy, hogy leírhasssa azt, aminek mindegyikük, az ember és a nyelv is, a kezében van: ami közös birtokunk, s ami elegendő erejű és szépségű ahhoz, hogy ne szoruljon túlzó szavakra, különösen nem arra a ragályos szóra, a "mindenségre". Mert az értekezés ritkán mindenség, vagy legalábbis csak önkényesen nevezhető annak. Szóval, így kitágulván (a logos annyival nagyobbat kapván a jussából, mint az élő beszéd), az értekezés magának sajátított ki egy jókora részt a tapasztalat világából, amelyet békén kellett volna hagyjon — s melyet most vissza kell adnunk ama két mindenség egyikének, melyek egyedül számítanak, a két jelenségvilágnak, annak a kettőnek, amelyre az embernek hatnia kell, mert ők olyannyira hatnak reá: önmaga mindenségének, mint szervezetnek, és a környezet, a Föld és a bolygók mindenségének.

Nem fogjuk fel, hogy az értekezés két módszere, melyet feltehetően a görögök találtak fel, mennyire odafurakodik élményeink s a bennük való részvé-

telünk közé, s így megakadályoz bennünket a felfedezésben. E kettő Szókra-
tész általánosító hajlamából fakad, abból a törekvéséből, téveszméjéből,
hogy "mindenséget" teremtsen az értekezésből, ahelyett, hogy meghagyta volna
azon a helyen, ahol a legnagyobb szolgálatot teheti nekünk. (Nem kellően tu-
dott, hogy a logos s az általa igényelt ráció csak stádium, melyet az ember-
nek el kell sajátítania, nem pedig, amint vélik, végső tudomány. Rajtuk túl
ott a közvetlen percepció és azok az ellentétek, amik kizárják a megvitatást.
A mindenség harmóniája, és ebbe az embert is beleérttem, nem logikus, vagy
helyesebben, logikán túli, amint minden teremtett dolog rendje az.) Ariszto-
telésznél megjelenik a két nagy eszköz: a logika és az osztályozás. És ezek
azok, amik olyannyira belerögződtek a gondolkodásmódunkba, hogy beleavatkoz-
nak a cselekvésünkbe, mondhatni abszolút módon.

Nem hagyhatom említés nélkül a harmadik nagy görögöt, Platón-t sem — őt,
akiben sokkal inkább megvolt az az érzékenység és stílus, amiért a magamfaj-
ta hajlamos tisztelni őt. Az ő Ideáinak, a tartalmuktól megfosztható gondo-
latoknak a világa, éppoly veszélyes dolog, mint a logika és az osztályozás,
és ezt világosan kell látnunk, ha valamilyen alternatívájához akarunk jutni
az egész görög rendszernek. Lehet, hogy Platón mézes kútfő, amint Melville
hívta őt, bizony éppen az — hangyák veszte, és benne pusztulnak el kortár-
saim, egyre többen, vagy beléfullad az, ami bennük a legjobb volt. Az idea-
lizmus minden válfaja, akár a logika és az osztályozás, közbelép abban a
pillanatban, amikor megengedik, hogy módszerből céljá legyen, s többé nem a
célhoz vezet, a CÉLhoz, ami pedig sosem egyéb, mint ez a pillanat, mint te
ebben a pillanatban, mint te, aki keresel és aszerint cselekszel. Ha van ab-
szolútum, nem egyéb mint ez, te ebben a pillanatban, cselekvőben.

Ami továbbsegíthetne bennünket. A legtöbb cselekvés — élet vagy írás —
attól tökéletlen, hogy az ember és/vagy az író elhiteti magával, hogy formát
fog alkotni (beszéddel, cselekedettel, elbeszéléssel, verssel vagy akármí-
vel), csak úgy tud, hogy a teljes tartalomnak egyik arcát vagy síkját, vala-
melyik részét választja ki. És ennél a pontnál, ezzel a cselekedettel az ér-
tekezés fortélyaihoz kényszerülnek vissza, és nyomban elveszítenek engem,
többé nem kötnek le, ez nem az, aminek én a történet ismerem (s amelyik tör-
ténőből én, akárcsak ők, valamilyen megvilágosodást, tehát valamilyen örömet
szeretnék nyerni). Bizonyítás lesz belőle, elvonás, osztályozó aktus, s ezért
a dolgok megállítása, szüntetése, feltartóztatása, és mindaz, amit én tudok,
nem lesz ott benne, hamissá lesz. Mert mindegyikünk minden pillanatban sok-
kal több síkon kerül fedésbe az élménnyel, akár egy lenyűgözően egységes él-

ménnyel is, mint amit az önkényesség és az értekezés öröklött módszere ki tud mondani.

Nem a görögöket hibáztatom. Magunkról van szó, arról, hogy nem találjuk meg a módozatait annak, hogy miközben meghatározzuk és kifejezzük az élményt, magánvalóságához idomuljunk, más szóval annak a módozatait, hogy az emberi mindenségen maradjunk belül, és ne emeljünk válaszfalakat a valóságba semmilyen ponton, semmi áron. Mert éppen ezt tesszük, ez az igazi kérdése a befejeződő jelennek, és a folyamat, ahogy most jut érvényre, leleplezhető. Az összehasonlítás műveletéről van szó, avagy hangzatosabb nevén, a szimbológiai árol. Ezek azok a túlságosan jól ismert, hamis arcok, amelyek elrejtik és visszatartják tőlünk az aktív szellemi állapotokat, a metaforát és a permanenciát. Az összehasonlítás (párhuzam) nem tesz egyebet, mint hogy hivatkozási pontok sorát állítja fel: összehasonlítani nem egyéb, mint úgy érteni meg egy dolgot, hogy kiragadjuk hasonlatosságát és különbségét egy másik dologhoz képest. Mindjárt itt a baj, mert a dolgok nem annyira hasonlítanak vagy különböznek (ezek a hasonlatosságok és különbségek látszólagosak), és az ilyen elemzés csak leírást hoz létre, s nem ragadja meg azt, ami igazán számít: hogy egy dolog, bármilyen dolog, egy fontosabb tény folytán ütközik meg világunkkal, önlétezése folytán, vonatkozás nélkül bármilyen más dologra, röviden, maga a karaktere az, ami magára vonja a figyelmünket, ami azt szeretné, hogy minél többet ismerjünk meg belőle, az egyszerűségét. Ez az, amivel szemben találjuk magunkat, nem osztállyal, hierarchiával, legyen az minőségi vagy mennyiségi, hanem a dologgal magával és azzal a megnyilatkozással, ami nekünk szól, nekünk, akik az ő élménye vagyunk (jelentsen bármit is valaki másnak vagy bármilyen más viszonyban).

Kell hogy legyen kifejezésmódja ennek, olyan módszer, ami nem megoszt, mint ahogy a görög módszer megannyi szálvége és kötélhálózata. Kell hogy legyen út, ami befelé visz és nem kifelé, ami teljesen oda tud fordulni mindenhez, ami a másodperctöredékekben történik, olyan út, amelyik a meghatározás igyekezetében nem akadályozza, elrettenti, félretéríti és megállítja a felfedezés aktusát.

Egy ideje olyan nép közt élek, amelyik többé-kevésbé egyenes leszármazottja egy olyan kultúrának és civilizációnak, ami ellentéte volt annak, amit mi ismerünk, s aminek mi a természetes gyermekei vagyunk. A feltűnő dolog ebben a népben az, hogy csak a szeretetük és a testük viseli már magán ennek a leszármazásnak a jeleit, hogy minden egyebük, ami valaha egy a miénktől különböző nagyságnak volt alkotórésze, alásüllyedt a mi menetelésünk lábdübörgése előtt. Csak amikor testük egymásnak lökődik a buszban, vagy a-

mikor családjukban mutatják ki az egymás iránti szeretet állhatatosságát és mélységét, többek mint a modern világ nyomorúságos csődjei, akik még arra sem képesek, hogy biztosítsák maguknak az iváshoz és mosakodáshoz szükséges vizet júniusban, amikor az esők nem elegendők, hogy megtöltsék kútjaikat. Elvesztették őseiknek azt a képességét, hogy közösen tudják elvégezni teendőiket. De tudnak valamit, aminek egyetlen modern ember sem ismeri a titkát, bármennyire is megadta neki a természet: testüket másképp viselik, úgy, ahogyan csak közös voltának tudása tesz képessé. Amikor az út nekidöccent — gyerekekhez, nőkhöz, férfiakhoz —, testük nagyon szelíd, átadja magát, és az érintés semmi egyebet nem jelent nekik, mint a test természetes törvényét, nincs az a hirtelen visszahúzódás, ami az Egyesült Államokban a meglelt férfit is arra készíti, hogy a legmélyebben kétségbe vonja a maga jogát ahhoz, hogy engedjen szervezete vad áhítozásainak. A befogadás, amiben ezek az emberek engem s egymást részesítik, közvetlen, és az egyén, aki abból a testből kipillant, hozzám hasonló kíváncsi vándorállat — olyan nagyon szép, ahogy az emberi szem él, amikor a testet nem viselik oly szorosan, hogy megfojtson, milyen emberien és egyénien pillant ki az emberi szemből a tekintet, amikor hajlékának fontosságát nem túlozzák el.

Nem könnyű nem keverni ezt össze a szubjektivizmussal, úgy mondani el, hogy megértsék, hogy nem egyszerű megfigyelésről van szó, hanem az emberi hajlék helyreállításának első törvényéről. Mert az a feltűnő ezekben a leromló indiánokban, akik közt élek (szemben például a közeli város lakosaival), hogy itt a nagyfülű és kisszemű lények kisebbségben maradtak, mint ahogy mindig is lehettek, mielőtt a garázsok értéket adtak nekik és előhívták őket odúikból, hogy ellepjék és lerohanják a Földet. Nincsen véletlen, és mint a természet az ember sem cselekszik terv vagy tudatos törekvés nélkül, hogy terveit tényekre váltsa. És ha igaz, hogy ma a hajlékunktól rettegve élünk, és okát könnyen fel tudjuk fedezni, az is igaz, hogy fel tudjuk fedezni azt, hogy akik nem éltek vagy élnek ebben a rettegésben, hogyan találtak rá a mienkétől különböző útjukra.

Feltevésem az, hogy ezek a mai mayák azért olyanok, amilyenek, mert valaha hatályban volt egy fogalom, amelyik a figyelmet folytonos lebegésben tartotta, s az emberek azért 1. annyira éberek maradtak minden lény gesztusai és kifejezése iránt, beleértve legalább három bolygót az emberi arcon, szemén és kézen kívül, hogy az írásos kifejezés ma hieroglifáknak nevezett rendszerét, ami elsőre versnek tűnik, mert olyan tiszta és tömör jeleket választottak, amelyek kőbe vésve is megőrzik azoknak a tárgyaknak az erejét, amiket ábrázolnak; 2. össze tudtak rakni annyi követ, hogy a közeli dombot

felékesíthessék vele, tűztoronnyá, csillagvizsgálóvá alakítva, vagy elkerített őrhellyé, ahol az emberek az árnyék enyhében szandálért camotét csereberélhettek; és 3. az agyagot olyan korsókká tudták égetni, melyek elég porózusak voltak ahhoz, hogy megszűrjék és hűtsék a vizet, elég erősek, hogy bennük iguana- és halgulyást főzzenek, és elég csinosak, hogy elvigyék a szertartást oda, ahová tartozik: a legelemibb emberi aktusokhoz. És ha egy népnek ilyenek a najlamai, nincs mit csodálkozni, hogy jóval mindeme vívmányok előtt ugyanők úgy tökéletesítették a természet munkáját — a kukorica nemesítésével —, hogy az azóta is a világ egyik csodájának tűnik, még a Burbankok nemzete¹ előtt is, és hogy jóval mindeme vívmányok után testüket még mindig azzal a tudással és ízzel viselik, ami az amerikaiaknak a testükből éppúgy hiányzik, mint öntözéssel növesztett salátájukból és zölden leszedett és hűtőgépben érlelt gyümölcsseikből. Mert az igazság az, hogy a külső természetet, legyen az zöltség vagy művészet, csak úgy igazgathatjuk virtusa veszte nélkül, ha tartalmával finoman bűvészkedünk, csakúgy, ahogy a magunk tartalmaival kell bűvészkednünk. És amikor az emberek nem ilyen bűvészek, nem jártasak olyan kifejezésmódokban, amelyek felérnek a maguk vagy a természet bonyolultságával, a test bizony megfullad. A szórakozás veszi át a helyét annak a munkának, melyet elvégezni idejöttünk. Nézősködő tömeg szorítja ki a részvételt, a kultúra feltételét. És prémiumokkal és díjakkal jutalmazák az üzlet és az állam monopóliumai azt a munkát, amit arra eszeltek ki, hogy megvédjék magukat a tehetséges ember térnyerésétől, és a találékony ember ősi önérvényesítőjétől, a saját műhelytől. Megvásárolnak minden egyéni energiát és zsenialitást — a ráolvasódobozzal² és a mozival. A passzivitás mindent legyőz. Még a háború és a béke is kihalnak (hogy egy világkormány vegye el a helyüket?) és az ember már csak két alkotórészével él, a tehetetlenséggel és a benzinnel.

Könnyű kimondani ezt, túl könnyű, és elégünk van az éleselméjű elemzésekből. Semmit sem érünk pusztán azzal, hogy elmondjuk, Amerikában olyan az áru, mint a gyümölcs, és a nép olyan, mint az áru, csupa csillogás és semmi íz, mert a megsemmisítő tény az, hogy a világ többi országa semmi egyebet nem akar, mint hogy ugyanilyen lehessen. Az érték eltűnik a Földről, mert senki sem hajlandó átverekedni magát hozzá, a csillogó, mindenkit olyannyira megbabonázó felszínek mögé. Der Weg stirbt.

¹Burbankok nemzete: az amerikaiak Eliottól származó gúnyneve (a ford. megj.).

²Ráolvasódoboz: a televízió (a ford. megj.).

II.

Ki lehetne-e mondani az embert úgy, hogy dinamikáját visszaszerezhessük? Nem tudom. Ahogy én látom, az első válasz e kérdésre a rendszere természetében rejlik. Azoknak az öröklött elképzeléseknek, amelyek az ember romlását elősegítették (annak az elképzelésnek, amelyik szerint különleges felhatalmazás révén ő lett a jelenségvilág központja, vagy amelyik szerint isten a központ, az ember pedig az ő legfőbb tükre), az a bajuk, hogy mindkettő mellőzi a természetet, mintha valamiféle elnyomott vagy be nem vallott harmadik, valamiféle Szentlélek volna, amelyik egyszer megérinthette az ember nyelvét, s aztán, mivel tüze túl erős volt, azonnal száműzték valahová félútra az isten és az ördög közé — s aki ezáltal, természetesen, mindük közül a leghatalmasabb erő lett. Látjuk az eredményt: felfedezvén ezt az eltaszított dolgot, a természetet, a tudomány egészen kisajátította magának. Hatalmát megcsapolja, babrálgatja, mint a gyermek, visszaadja neki helyét; de anélkül, hogy gondolt volna egyáltalán arra, hogy milyen igazság volt abban, hogy az ember mindennek, istennek, ördögnek vagy szentléleknek a központját magába helyezte, a tudomány fölborított minden egyensúlyt, s az értéket, az ember különleges küldetését, a szélnek eresztette.

Ha a kiválasztatlanság az ember eredeti állapota (ez a szó pontosabb, mint az a másik gyönyörű, elvágtató dolog, a káosz, ami épp olyan, amilyenek hangzik, minden általánosítás közül a legmerészebb, s bizonyára ő készítette arra az embert, hogy kitaláljon magának egy szakállas óriást, aki formákat teremtett belőle neki), de ha, hasonlóképpen, a kiválasztás éppen annyira eredeti ösztön, melynek révén a kiválasztatlanságon változtatni akar az ember, akkor, ugyebár, kénytelenek vagyunk valami olyan berendezést keresni az ember adottságai között, ami a válogatást lehetővé teszi. És ma ott tartunk, ott tart a tudomány, hogy felteszi a kérdést, vajon az ujjhegyeink nem rendkívül értelmes csomók-e a maguk módján, kicsiny agyak (kis fotoelektromos cellák együttesének tekintik ma a bőrt, úgy hiszem), melyek, a külső ingerekre válaszolva azonnal döntenek! Figyelemreméltó és használható gondolat ez. Mert az ember azt találja a legbámulatosabbnak, hogy milyen gyorsan felfogjuk, amit átélünk.

De ha kimondtunk ennyit, nem követtük-e el két dolog egyikét, vagy örök kárhozatra ítélvén magunkat azzal, hogy a lelket "mechanikusnak" tettük meg (régóta a lélek az a szó, ami alkalmas volt arra, hogy eltakarja az embert, mint döntéstevő belső valóságot, amely a közepébe vettetett azoknak a veszélyes külső erőknél, amiket a káosz szó fed el oly alkalmasan, mint a zománc-

festék), vagy pedig ennél is nagyobb bűnt követtünk el. Beismertük, hogy a külső valóság több, mint merő szubsztancia, amit az ember fölfog. Azzal, hogy a befogadás küszöbének akkora jelentőséget tulajdonítunk, és hogy a kiválasztás műszereit oly messzinek tételezzük föl a hagyományos helyüktől (a mindjük közt legnagyobb humanista ezzel kezdte egy szonettjét, "A szegény lélek, bűnös Földem központja"), oda jutunk, hogy azt sugalljuk, magában a bőrben, az ember és a külső valóság találkozásának frontján történik minden, ami számít; hogy az ember és a külső valóság olyannyira egymásba fonódik, hogy az ember szempontjából jobb volna egynek tekintenünk őket.

Ilyenféle büntett megkockáztatásával keresem azt az utat, melyen valamennyit visszaszerezhetünk az ember elvesztett jelentőségéből. Mert az érzékeknek ez a metaforája — a szó szerinti fénysebesség, amellyel az ember pillanatról pillanatra felissza mindazt, amivel a jelenségvilág szolgál neki — hű képe annak is, ahogy az ember belső energiái viselkednek, az a többi dolog, amit valamilyen okból rendszerint elválasztanak a külső érzéklétinktől —, például az álmai, gondolatai (hogy elődeink szóhasználatával éljünk), vágyai, bűnei, reményei, félelmei, hűségek, szerelmei. Én nem tudom meggyőzni magamat arról, hogy ezek az úgynevezett belső dolgok olyannyira elválaszthatók a tárgyaktól, személyektől, eseményektől, melyek a tartalmukat adják, s amelyek által az ember ábrázolja vagy újra lejátssza őket, még a szimbólum szívóereje ellenére sem, amelyik egyre nő és nő, amióta a nagy görögök először javasolták a transzcendens formák világának képzetét. Én azt látom, hogy minden ember maga választ a jelenségek mezejéből, és itt a forrása annak, hogy személyiségről beszélhetünk, bár arról nem tudok, hogy az individuáció eme aktusa csak az embernek volna sajátja, hiszen a természet más fajtáinál is megfigyelhetjük (jót tesz az embernek, ha nem különíti el magát fennhéjázón a természet egyetlen teremtményétől sem).

(Fordította: Kodolányi Gyula)

(Charles Olson: Human Univers. In: Selected Writings. Ed. Robert Creeley, New York, New Directions. 1966. 280. 53—61.)

JEGYZETEK AZ ORGANIKUS FORMÁRÓL

Számomra az organikus forma fogalma lényegében az a gondolat, hogy minden dolognak (és tapasztalatnak) saját formája van, melyet a költő felfedezhet és megmutathat. Biztosan lesznek temperamentumbeli különbségek a meglévő formákhoz nyúló és az új formákat alkotó költők között — mint ahogyan némelyek számára kötött napirend kell ahhoz, hogy valamit végezzenek, másoknak azonban szabadságra van szükségük —, de funkcionálisan a tartalom-, illetve valóság-fogalmaik közti különbség ennél fontosabb. Két elgondolás van itt: egyrészt hogy a tartalom, a valóság, a tapasztalat lényegében valami szétfolyó dolog, melynek formát kell adni; másrészt pedig hogy a forma inherens: nem látható, hanem fel kell fedezni. Gerard Manley Hopkins alkotta az inscape ["belső szár"] szót a belső formára, mely a lényegi tulajdonságok szövevénye, mind különálló tárgyak, mind (ez az érdekesebb) az egymással kapcsolatban lévő tárgyak esetében; megalkotta az instress ["belső nyomás"] szót is, mely a belső forma érzékelésének élményét jelöli, azaz az inscape észlelését, illetve appercepcióját. A költői folyamat ismeretében a fogalmakat, melyeket Hopkins elsősorban a szenzorikus jelenségekre vonatkoztat, ki kell terjesztenünk a szellemi és érzelmi tapasztalatokra is. Az inscape szót az ilyen összetett élményekkel kapcsolatban használnám (melyek, a szenzorikust is beleértve, bármely elemet külön-külön vagy együtt tartalmazhatják), és a tapasztalatok sorozatának vagy konstellációjának belső formájáról beszélnék.

Az organikusság részleges definíciója tehát ez volna: az organikus költészet egy appercepciós módszer, azaz annak felismerése, amit észlelünk; a rend intuícióján alapszik, a formákon túli formán, amelynek az egyes formák a részei. Az emberi alkotómunka ennek a formának próbált analógiája, hasonlatossága, természetes allegóriája lenni. Az ilyen költészet felfedező jellegű.

Hogyan kezd neki az ember az ilyen költészetnek? Azt hiszem, így: kell lennie először egy élménynek, egy elegendően érdekes észlelési sorozatnak vagy konstellációnak, amelyet a költő elég intenzíven érez ahhoz, hogy annak nyelvi kifejezését adja: szólásra kényszerül. Képzeljük el a következőket: az égbolt látványát egy poros ablakon át, az égen madarak és papírdarabkák repülnek, a rádióból zene hallatszik, egy most érkezett levél dühöt,

szeretetet és csodálkozást vált ki, a látvány vagy a zene vagy az érzélem valami régi gondolat vagy esemény emlékét idézi, felmerül egy fogalom, amelyen a költő már egy ideje töpreng, s ezek a dolgok mind hatnak egymásra, mind minősítik egymást — belép az is, amit a költő a történelemtől tud, amit álmódott, akár emlékszik rá, akár nem. Ez csak az élet egy lehetséges percének elnagyolt vázlata. De a költői lét feltétele az, hogy az élményeknek (melyekben egyik vagy másik elem dominálhat) ilyen keresztmetszete vagy konstellációja újra meg újra kiváltja a költőből a verset, illetve feléleszti benne a költészet igényét. Ennek az igénynek a kielégítése kontemplációval, meditációval kezdődik; e két szó azt az állapotot jelöli, amelyben az érzélem felhevíti az értelmet. A kontempláció a templum szóból származik, amely eredetileg a madárjós megfigyelőállását jelentette. Azonban nem egyszerűen megfigyelésről és tiszteletadásról van szó, hanem arról, hogy ez Isten jelenlétében történik. A meditáció ezt jelenti: "A lelket a kontempláció állapotában tartani"; szinonimája a tűnődés, a mélázás, ahol az angol szó, to muse, tartalmazza azt is, hogy mindez nyitott szájjal történik — ami nem is olyan nevetséges, ha az inspirációra, belégzésre gondolunk.

Tehát, ahogy a költő nyitott szájjal áll az élet templomában, élményein elmélkedve, felmerülnek benne az élmény első szavai: azok a szavak, amelyek bevezetik a versbe, ha egyáltalán lesz vers. Az élmény szorítása és az élményrészleteken való meditálás a megvilágosodáshoz vezet. Kikristályosodáshoz, amelyben felsejlik az elemek összekapcsolódásának a lehetősége; ez pedig szavakban valósul meg. Ha a költő a vers kezdetét e pillanat elé erőszakolja, azzal mindent elronthat. Ezek a szavak megmaradhatnak elsőeknek, de a befejezett versben máshová is kerülhetnek, és az is lehetséges, hogy végül is csak előfutárok lesznek, melyeknek az a feladata, hogy a költőt elvezessék a vers valódi kezdetéig. Az élmény odaadó, figyelmes követése kikristályosodásának első pillanatától segítik azokat az első vagy előfutár-szerű szavakat a felszínre emelkedni; s a vers lehetőségébe való bebocsátás pillanatától fogva a költőnek ezzel a kitartó figyelemmel kell haladnia, követve az élmény haladását a vers világán keresztül, amely nem más, mint a vers fokról fokra kibontakozó egyedi belső formája.

Versírás közben a költő lényének különböző elemei — felerősödve — egymással közösséget alkotnak. Fül és szem, értelem és érzélem az átlagosnál intenzívebb viszonyba lép egymással, s a nyelvi pontosság, "a hitelesség ellenőrzése", melynek végig kell kísérnie az írás folyamatát, nem azt jelenti, hogy az egyik ilyen elem a másik fölé kerül, hanem hogy minden résztvevő elem intuitív módon kölcsönhatásban van.

Hasonlóképpen a tartalom és a forma is dinamikus kölcsönhatásban van; az, például, hogy az élmény lineáris egymásutániságot követ-e vagy inkább egy központi magból vagy tengelyből kivetülő konstelláció-e, ez csak a vers folyamatában derül ki, s nem előbb.

A rím, a hangzásbeli harmónia, a visszhang és az ismétlés — ezek valóban összefoghatják az élményt, gyakran azonban csak és kizárólag ezek teszik az élmény szövetét sűrűvé, s a figyelem visszatérései és körözései csak ezekkel az eszközökkel fogalmazódnak meg. A-ból egyenes út vihet E-be B-n, C-n és D-n keresztül; de ha A újra felsejlik, vagy valami éles hasonlóság felvillantja, ennek metrikailag is ki kell fejeződnie. El lehet ezt érni az A-ra vonatkozó szavak egyszerű ismétlésével (sorozatos ismétlődés esetén refrénről beszélünk, amely nem azért került a versbe, mert a költő elhatározta, hogy refrénes verset akar írni, hanem mert a tartalom így kívánja). De az is történhet, hogy A kifejezése nem pusztán ismétlés, hanem variáció lesz, hiszen az A-ba való visszatérésbe belejátszik a B-n, C-n és D-n áthaladó út is... Vagy, hogyha B és D egymásnak valamiképpen kiegészítői, akkor a gondolati, illetve érzelmi rímelés kifejeződhet a megfelelő szó-rímekben. A kapcsolódó képek amolyan nem-hangzásbeli rímet alkotnak. Általában az történik, hogy az alkotói folyamat egészét tekintve — tehát a kikristályosodás első pillanatától addig a pillanatig, mikor a gondolati intenzitás fellazul — a figyelem különböző fázisairól beszélhetünk; ezek a fázisok fogják — számomra legalábbis — a versszakokat meghatározni. Néha ezek a szakaszok annyira egyformák, hogy az egész vers, mondjuk, csupa háromsoros versszakból fog állni, s e minta szabályossága úgy tűnik, mintha előre elhatározott volna — pedig nem az.

Amikor a fiam nyolc- vagy kilencéves volt, megfigyeltem, hogyan rajzolt le egy párviadalt. A formák maguk nem érdekelték, csak azzal küszködött, hogy grafikusán kifejezze, hogy "óriás tömeg nézte a bajvívó lovagokat". Érzékeltetnie kellett a széksorokat, ahol a nézők ültek. Ebből egy gyönyörű formai alakzat bontakozott ki, melyet váll- és fej-sorok képeztek. Hasonlóképpen alakulhat ki, a belső formához való hűségből, az az alakzat, amely a vers formája lesz — mind totális formája, hossza és irama és tónusa, mind részeinek formája (például a szótagok ritmikai kapcsolata az egyes sorokon belül, a sorok között; magán- és mássalhangzók hangzásbeli kapcsolatai — a képek visszatérése, az asszociációk játéka stb.). "A forma a funkciót követi" (Louis Sullivan).

F. L. Wright írta az önéletrajzában, hogy az organikus építészet lényege az, hogy "az épület valósága a belső térben van, amelyet laknak". S Col-

leridge-et idézi: "Amilyen az élet, olyan a forma". (Emerson, a "Költészet és képzelet" című tanulmányában ezt mondja: "Kérdezd a tettet a formáról.") Az Oxford angol szótár Huxley-t idézi (Thomast valószínűleg), aki az organikus szót "ugyanabban az értelemben használja, mint az élőt".

Organikus költészetben a metrum mozgása, a mérték, a percepció folyamatának közvetlen kifejeződése. És a hangok a mértékekkel együttműködve, áttételesen, onomatopoétikusak lesznek, azaz nem egy élmény hangjainak fognak megfelelni (az élmény hangtalan is lehet, vagy csak véletlenszerűen kapcsolódhat hangokhoz), hanem az élmény érzését, az élmény érzelmi tónusát és szövetét fogják kifejezni. Az érzékelés különböző alkotóelemeinek gyors egymásutánisága és azok füzére adja az élmény ellenpontozott dinamikáját — mint ahogyan a hínárfonatok hajlonganak a hullámverésben.

Az organikus költészet és a szabadvers különbségéről azt írtam, hogy "a legtöbb szabadvers egyszerűen rossz organikus vers, azaz olyan, amelyben a költő figyelme túl korán kikapcsolt, még azelőtt, hogy megmutatkozott volna az élmény belső formája". De Robert Duncan meggyőzött engem arról, hogy létezik olyan szabadvers is, amelyre ez nem áll, mert nem a forma utáni vágy és szándék íratta, hanem akár a forma elkerülésének szándéka (ha ez lehetséges), s az, hogy a lehető legtisztábban fejeződjön ki a verset kiváltó érzelem.¹ Mégis, mintha egy ellentmondás volna itt: mert ha igaz az, ahogyan gondolom, hogy az érzelemnek, az emóciónak, van egy belső vonulata, akkor lehetetlen nem kifejezni belőle valamit, amikor az érzelem ritmusának vagy tónusának hangot ad a költő. De talán itt a különbség a szabadvers és az organikus vers között: a szabadvers külön tekint minden egyes sor vagy kadenencia "helyességét" — ha a sor kifejező, akkor rendben van, elmegy anélkül, hogy a többi sorhoz kapcsolódik-e vagy sem; az organikus versben azonban az egész vers ritmusának kialakulásával az egyes alkotóelemek sajátos ritmusa bizonyos mértékben változhat.

De az egész nem függvénye-e a részeknek? Igen, az, de olyanképpen, ahogyan a tájképfestés a természet függvénye: tegyük fel, a festő a palettáról hűségesen visszaadja a különböző tárgyak minden színét; amikor azonban azok egymás mellé kerülnek, lehet, hogy a festőnek világosabbra, sötétebbre, elmosódottabbra vagy éppen kontúrosabbra kell vennie a színeket azért, hogy a képhatás megfeleljen a természeti látványnak. Hiszen a levegő, a fény, a por, az árnyék és a távolság mind közrejátszik.

¹Ld. például a korai húszas évek elfelejtett költőit és Amy Lowell—Sandburg—John Gould Fletcher verseit. Az imagista versek némelyike is ebben a szabadvers-formában született, de távolról sem mindegyike.

Így lehetne fogalmazni: az organikus költészetben a meditációs látomásokhoz való hűség mellett állandóan jelen van (igen, paradox módon) a forma-tudat, vagy a "forgalom-tudat", ahogyan Stefan Wollpe írja. A forma-tudat amolyan Staniszlavskijként rendezi a képzeletet: a színpad előterébe kerül egy szék, a háttérrel a baloldalt állógálók csoportja szervezi, ez a színész kissé felemeli a hangját, az a színésznő lassabban lép be — mindez az elképzelt totális forma érdekében. Mintha egy helikopteres felderítő repülne a vers mezője felett, amely légifelvételeket készít, s az erdő és lakói életéről tudósít — vagy mintha a tenger fölött repülne s figyelné a heringek vonulását, hogy a halászhajókat oda irányíthassa.

A forma-tudat azt a költő fülében megszületett ritmikai formát jelenti, amelyet egy bizonyos versben elképzelsz — amelytől az egyes sorok eltérnek, s amelyhez visszatérnek. Henry Cowell-től azt hallottam, hogy az indiai zenében létezik egy horizontális hang, a vízszintként működő generálbasszus. Al Kresch, a festő egyszer küldött nekem egy Emerson-idézetet: "A látás egészsége a horizont meglétét kívánja". Az egész egységét átható ütem vagy lüktetés mint a vers vízszintjének hangja értelmezhető. Kölcsönhatásba lép olyan érzelmi nüanszokkal vagy erőkkel, melyek meghatározzák egyik vagy másik szó nyomatékát, amelytől nagymértékben függ az, hogy mi kerül egy adott sorba. A kadenciákat domináló érzelmi erők kapcsolatba kerülnek a környező erőkkel, s végül az egész verssel.

Duncan hívta fel a figyelmemet a nyelvi impulzus költészetére is, amely talán az organikus vers egyik változata. Számomra úgy tűnik, hogy a nyelvben végbemenő abszorpció, a hangok, a szavak és a szintaktikai szerkezet szintjén meglévő jelentéshalmazódás-tudata, valamint a költő találkozása ezzel a nyelvi összetettséggel a versben, éppúgy tekinthető percepciók élménynek vagy konstellációnak, mint a nem-verbális érzéki vagy pszichés folyamatok. Azért tűnhet csak úgy, hogy a nyelvi impulzus költője más úton halad, mert az ő elképzelése mintha az igazságnak, az érzéki logikának ellentmondana. De itt az élményeknek a verbális hatások érdekében történő látszólagos torzítása valójában inkább az igazsághoz való feltétlen hűséget jelenti, hiszen az élmény maga verbális élmény volt.

A forma nem más, mint a tartalom revelációja.

"A törvény — egy percepciónak azonnal és közvetlenül egy következő percepcióhoz kell vezetnie."² Ez számomra mindig azt jelentette, hogy "a hasa-

²Edward Dahlberg-től idézi Charles Olson a "Projektív vers" című esszéjében.

déket ne töltsd ki arannyal", mert ne is legyenek hasadékok. De emellett igaz még egy másik tétel is (amelyet leginkább Duncantól tanultam meg), hogy a versben e hasadékoknak is lehet helye (bár soha nem szabad őket idegen fémme kitölteni). Őriási szakadékok lehetnek az egyik percepció és a másik között, melyeket át kell ugrani, ha egyáltalán arra vezet az út.

Az X-faktor, a varázslat, akkor következik be, amikor ilyen szakadékhöz érünk, és ugrani kell. Az igazsághoz, a hitelesség tünetéhez való vallásos ragaszkodás már önmagában is ajándék; de amikor ez az áhítatos ragaszkodás nem is álmodott mélységekhez visz el, melyek felett lassan átrepít a szél, és csak azt érezzük: földet értünk a túlparton — ez az ekstázis.

(Fordította: Bollobás Enikő)

(Denise Levertov: Notes on the organic form. In: The poet in the world. New York, 1973. New Directions Publishing Corp., 7–13.)

* * *

KAREN SIATRIS

A POSZTMODERN MŰVÉSZETRŐL

(Részlet)

Edouard Manet 1860-ban jelentette ki, hogy a kép felülete nem más, mint sík mező; talán ezóta törekszik megannyi modern művész arra, hogy alkotásainak fizikai valóságát inkább tárgynak tekintsék, semmint illúziónak. A 20. század jelentős művészeti mozgalmi azért tették magukévá ezt az elvet, hogy meghatározzák és kitüntessék a képzőművészet alapvető jellegét, feltárják lényegi sajátosságait. Nemegy modern művész hangsúlyozta a forma elsődlegességét, a "műfaj" tulajdonságának tiszteletbentartását, s azt, hogy a műalkotás önmagában, természetes megjelenésétől elvonatkoztatva szemlélendő. E művészet alapvető jegyeit — az "irodalmias" eszméktől való függetlenségét, a stílusra és a formára való összpontosítást — sűríti a kései modernizmus egyik mesterének, Frank Stellának szállóigévé vált mondása: "Azt látod, amit látsz."

A művészet lemeztelenítése alkotóelemeire végül logikusan vezetett el a "minimal art"-hoz. A hatvanas évek közepére a modern művészet nagyrészt a merő formára egyszerűsödött le. Így csupán magának a műtárgynak a póré léte maradt meg. A konceptualizmus, amely a művészetet inkább az alkotás felfoghatatlan folyamatának, mintsem a művészi tevékenység tárgyiasult végtermékének vette, kulcsszerepet játszott a modernista alapelvek kidolgozásának logikus betetőzésében és a nyíltabban információközpontú "posztmodernizmus" megszületésében.

Az önmagát "feldolgozó" modern műtárgytól eltérően a posztmodernista alkotás olyan eszmékre, helyzetekre, élményekre reflektál, amelyeket nem tartalmaz (önmagában), hanem amelyekre az analógia, a metafora, a szimbólum vagy az allegória révén utal. A posztmodernizmus nemcsak látást, hanem gondolkodást is követel; nem csupán látvány — a tudathoz is fordul.

Sok kortárs művész vizsgálja a képeket és tárgyakat mint jelentések hordozóit, valamint azt, hogy miképpen válaszolunk a körülöttünk levő világból érkező információkra. A jelképek, jelek és szavak a kommunikáció eszközévé válnak, amint a magunk módján értelmezzük a nyelv és a természet már meglevő elemeit.

Ahogy néhány művész tipografikus jel-írásából kiderül, a nyelvre vonatkozóan nincsen egyetemes igazság; az összetevők bármiféle állandóan rögzült vagy abszolút jelentés nélkül léteznek. Környezetükben szemlélve, e művek mozzanatai széles jelentéskört ölelhetnek fel; a kontextusból kiragadva pedig olyan képi szimbólumokká válnak, amelyekre a néző egyéni látásmódja szerint reagál. Ezek a művek túllépnek az "önkörösségen". Alkotóik fölfedeznek egy saját művészetüktől független, külső hivatkozási pontot: a világot, amelyben élünk. A szemlélő elementáris reakcióit magukba foglaló és hasznosító művek a kortárs művészet jó részére jellemzőek.

Az elmúlt tíz év amerikai és nyugat-európai művészetében a nyugati kultúra társadalmi elemzése és kritikája sokkal fontosabb funkciót tölt be, mint a harmincas évek óta bármikor. A művészet mind a műélvezők, mind a művészetpártolók körében tágabb nyilvánossághoz jutott, és a művészek egyre tudatosabban vállalják nézeteik terjesztését. Sok kortárs műalkotásból egyértelműen kiérezhető, hogy a mű ideológiai szempontból sohasem semleges, hanem pusztán léténél fogva állást foglal és valamiféle mondandót közvetít.

Sok művész birkózik közösségi, társadalmi problémákkal. Robert Longo például a mai urbánus Amerika szorongásait és elidegenedettségszérzését elemzi. Mások a személyes élmények körén belül vizsgálódnak, ahol is a napi lét leképezései a nagyobb, kollektív élményvilág mikrokozmoszában nyernek értelmet.

A hirdetés, a sajtó és a popkultúra forrásaiból táplálkozik a jelen művészete képalkotásában és technikájában, bármennyire más legyen a mondanivalója, mint az árucikkek propagálása, reklámja. A mai társadalom boncolása mellett mitologikus, történelmi és klasszikus művészettel kapcsolatos utalások jelennek meg számos kortárs alkotásban. A primitív társadalmaktól a modern kultúráig — amint azt Terry Allan művészete is felidézi — a kultúra minden részeleme téma.

Az elmúlt évtizedben rengeteg pszichológiai, lélektani és metafizikai tartalmú mű keletkezett, először a szürrealizmus harmincas évekbeli fénykora óta. Az absztrakt expresszionizmus sem volt mentes bizonyos filozófiai és misztikus árnyalatoktól, de ezek — jobbára — egyéni jellegzetességek voltak, és nem olyan félreérthetetlen referenciák, amilyenekkel manapság találkozhatunk. A kortárs művészet lélektani indíttatású objektumaiban föllelhetők az egyén legszemélyesebb belső élményének megnyilatkozásai is, például Jonathan Borofsky álom-megörökítéseiben; Alice Aycock The Savage Sparkler (A vad szikrahányó, 1981) című, egy gépezetre emlékeztető plasztikája az időtlen és végtelen tudat egyetemes energiáját "ábrázolja". Vallási képiség, a rituális események, a halhatatlanság és lélek témái bukkannak fel újra a posztmodernista munkákban; olyan kifejezendőket keresnek a művészek, amelyek egyszerre végletesen személyes és univerzális élmények.

Az utolsó évtizedben a művészek tudatosan törekedtek világunk befogadására. A jelen kérdései elegendő kiindulópontot és inspirációt szolgáltatnak a kor művészetének. Világias utalások, a különböző valóságdarabok szembeállítás, a személyes elkötelezettség és az életre való odafigyelés, a "felvállalás" — ezek kötik össze a Hirshhorn kiállításán felvonultatott alkotásokat közös vezérfonalként.

(Fordította: Raáb György)

(Karen Siatrix: "Content": A Contemporary Focus." In: USA, 1985/49. 49—54.)

A POSZTMODERN ÉPÍTÉSZET MINT NYELVI FORMA

(Részlet)

(...) Az építészet területén az elmúlt húsz esztendő során kibontakozóban lévő tendenciák mára gyors ütemű egységesülési folyamatban körvonalaznak egy új ízlés- és szemléletvilágot. Ez a folyamat a modern építészet hajtása, nagyon hasonlóan ahhoz, ahogy az érett reneszánszból kifejlődött a manierista építészet — mint részleges visszalépés és módosulás az építészet addigi formanyelvéhez képest. Manapság az említett fejlődési szakaszt rendszerint posztmodern építészetként tárgyalják, mivel a műszó igen megfelelően tág jelentéstartalmú ahhoz, hogy magába foglalja az irányzatok sokféleségét, ugyanakkor mégis jelzi genetikus kapcsolódását a modernizmushoz. Elődjéhez hasonlóan a mozgalom elkötelezte magát a legújabb törekvések felkarolása, a jelen megváltoztatása mellett, az avantgárdtól eltérően viszont elveti a szakadatlan újítás vagy a permanens forradalom gondolatát.

Egy posztmodern épület, ha néhány szóval kellene jellemeznünk, olyan alkotás, amely egyidejűleg legalább két nyelvi szinten közöl információkat: a többi építésznek és a sajátosan építészeti jelentéstartalmak iránt fogékony kisebbségnek, illetve az egyéb szempontokat, úgymint a kényelmet, a hagyományos építkezésmódot, az életvitelt szem előtt tartó nagyközönség vagy helyi lakosság számára. Ebből következően a posztmodern építészet hibridszerű, és hogy vizuális példával definiáljuk, leginkább egy klasszikus görög templom homlokzatára emlékeztet. Ez utóbbi: mértani építmény, lent finoman barázdált oszlopsorral, fent pedig mélyvörössel és mélykékekkel megfestett, harcoló óriásokat ábrázoló mozgalmas timpanonnal. Az építészek könnyen megértik az oszloptörzsekben rejlő metaforikus értelmet és finom jelentéselemeket, míg a nagyközönség elsősorban a szobrászok nyilvánvalóbb metaforáira és üzeneteire reagál. Valamit természetesen mindkét jelentéskód kivált mindenkiben, ahogy ez egy posztmodern épület esetében is megfigyelhető, noha kétségtávolan különböző mélységben és megértési szinten; és az ízléskultúrák így kitapintható elválása teremti meg a posztmodernizmus elméleti alapját és "kettős kódolt-ságát". (...)

A posztmodern kifejezés széles körben elsőként a művészetek világában terjedt el, és körülbelül 1976 óta a hagyományos értelemben vett moderniz-

mussal szembehelyezkedő legújabb áramlatok összefoglaló megjelölésévé vált. ... A Newsweek és hasonló folyóiratok hasábjain felkapottá lett műszoát a továbbiakban kritikátlanul alkalmazták minden olyan épülete, amelyek külsejüket tekintve eltértek az ipari kultúra panelkockáitól. Ennek értelmében vált a "posztmodern" bármilyen kicicomázott vagy érzékekre ható formanyelvű épület jelzőjévé, s ezt a definíciót ... jómagam eléggé elnagyoltnak érzem. A szó így felfogott jelentése — elsőként Nikolaus Pevsner veti fel az 'ellen-úttörőkkel' (Anti-Pioneers) szembeni 1966-os kirohanásában — magában foglal jó néhány szobrászkodó és köcsipkézgető építész, akiket én is kirekesztenék, de lényegesen eltérő indokok miatt, mint Pevsner: ezek az épületek nem koherens jelrendszerek, mivel kódolásuk kizárólag esztétikai. Egy szóval célt és hatást tévesztett szobrok, akaratlan metaforák, s mindez éppúgy tévedés, mint maga a modern építészet. (...)

A "posztmodern" fogalma tehát tisztázandó, és még pontosabban kell alkalmazni, hogy, általános érvénnyel, csupán azokra a tervezőkre vonatkozzék, akik tudatában vannak az építészet nyelvi jellegének. ... Paul Goldberger és néhány amerikai kritikus használta ebben az értelemben a kifejezést, és egyéb lényeges vonásokat is kiemeltek: a historizáló jelleg és a helyi sajátosságok iránti fogékonyságot. E szemléleti jegyek fontosak, de ... csupán részei az összefüggésnek. Hiszen a posztmodern építészet pozitív lépéseket tesz a metaforikus épületek, a nemzeti jelleg és egy újszerű, többszemponútú térkezelés irányába. Ebből következően csupán halmozott definíció foglalhata össze sokrétű irányultságát. ... Ugyanebben az értelemben nincs egyetlen építész, aki teljes egészében érvényesítené e különböző jellemvonásokat, illetve egyetlen épület, mely magában egyesítené ezeket. (...)

A kétértelműség izgalmas és hatásos jelleget kölcsönöz a "poszt" előtagnak, s részben ez magyarázza általános elterjedtségét. Az embereket természetsszerűleg felvillanyozza a 'jelen-utániság' (Post-Present) távlat. A hatvanas évek közepén Daniel Bell poszt-indusztriális társadalomról ír, annak érzékeltetésére, hogy a nyugati társadalmak néhány szerencsés tagjának végérvényesen gürcölésmentes élet jut osztályrészül. Azután ott volt a kérészetű, szembehelyezkedést hirdető "festőiség utáni absztrakció" (Post-Painterly Abstraction) mozgalma, s újabban Carter elnök egy új, a háború utáni világrendre alapozott külpolitika megteremtését szorgalmazza. Nagyon kényelmes ez a nehezen megfogható szócska, egyszerűen azt jelzi, honnan indultunk, nem azt, hogy hova érkezünk.

Elménk viszont lázadozik, ha efféle nyelvi paradoxonnal találkozik: hogyan haladhattuk meg a modern kort, ha még mindig életben vagyunk? Talán

törvényen kívül helyeztük a jelen időt, ahogy ezt a futuristák tették, s az örökös holnap (netán tegnap) állapotában leltünk rá Elíziumra? Ha így történt, máris egy 'posztnatális' vagy inkább 'posztkoitális' depressziónak nézhetnénk elébe, amint learatjuk a jelen kijátszásának gyümölcseit.

Ilyen gondolatok készítettek arra, hogy a posztmodern építészeti megjelölést időleges címkének tekintsem, amikor először használtam 1975-ben, időközben viszont megváltozott a véleményem. Ez részben összefüggésbe hozható a "modern" szó azon felhangjaival, melyek máig bennfoglaltatnak a hibrid fogalomban: hatóereje és kortársisága. Az építész, a művész, általában az ember szeret lépést tartani a korral, ha nem is akar lemondani kulturális múltjáról, ahogy ezt az avantgárd gyakran megtette. Gondolatébresztő párhuzammal szolgál a reneszánsz, amikor a "modern" szót először forgalomba hozta.

(Fordította: K. Deák László)

(Charles A. Jencks: The Language of Post-Modern Architecture. London, Academy Editions, 1978. 6—7.)

AZ OLSON--CREELEY-LEVELEZÉS

Az évszázad egyik legfontosabb irodalmi levelezését adja ki 1980 óta folytatólagosan a Santa Barbara-i (California) Black Sparrow Press: Charles Olson és Robert Creeley 10—12 kötetre tervezett, teljes levelezését. A kéziratokat George F. Butterick gyűjtötte össze és rendezte sajtó alá, szerkesztette és látta el bőséges jegyzetekkel. Butterick a Black Mountain College íróinak tudós és gyakorlott szerkesztője; mint a Connecticuti Egyetem Irodalmi Archívumának kurátora és Olson és Creeley buffalói tanítványa, nagy szakértelemmel és körültekintéssel végzi munkáját: alapvető, de csak kézirattárakban fellelhető irodalmi dokumentumokat tesz hozzáférhetővé.

Tudjuk, hogy Olson és Creeley saját költői fejlődése szempontjából milyen jelentőséget tulajdonított e levelezésnek. Amikor még csak négy hónap telt el az első levél óta (azóta, hogy William Carlos Williams és Vincent Ferrini felhívta Olson figyelmét az akkor 23 éves Creeley-re, akinek a korát egyébként Olson nem tudta ekkor még), Olson így számolt be barátjának, Henry A. Murray Melville-kutatónak: "Creeley és én leveleket kezdtünk váltani; valószínűleg ez lesz életem legfontosabb levelezése." — Olson ekkor 40 éves volt, s már jó ideje két mester zsarnoksága nyomasztotta (még ha mindkettőt maga választotta is): kedves írója, Melville alakjaival fogalmazva, két irodalmi Ahab-nek volt türelmes Ishmael-je. Lényegében Ezra Pound miatt élt már 5 esztendeje Washingtonban (a St. Elisabeth Kórház szomszédságában bérelt szobát), hogy naponta látogathassa a sokat szenvedett lángészt; éppen 15 esztendeje állt sűrű és kimerítő levelezésben a nála 10 évvel idősebb, s így szintén mesterének tekintett Edward Dahlberg íróval. 1950-re már mindkét mestertől függetlenítette magát; hosszú tanulóéveit — úgy érezte — maga mögött tudta. Creeley-vel nemcsak szerepcsere történt, de végre őszintén gondolkozhatott olyan kérdésekről, melyeket Pound és Dahlberg előtt tapintatosan el kellett hallgatnia: hogy új költészet van születőben.

Olson méltó tanítványra lelt Creeley-ben, Creeley pedig igazi mesterre, aki irányította egyéni (valóban testre szabott) tanulmányait. Nem a Harvard, hanem Olson barátsága jelentette számára a felsőbb iskolát. A különbség ellenére Olson költő- és gondolkozótársá fogadta Creeley-t; Pound és Williams költészetében ugyanis megtalálták azt a kiindulópontot, amely gondolat-közösségüket garantálta. Feladatuk nem kisebb vállalkozás volt, mint az ötvenes években felnövő nemzedék poétikai és filozófiai álláspontjának kidolgozása. Egy alternatív nyelvet kellett teremteniük, mely független az Új Kritika elméleti rendszerétől és kritika-terminológiai apparátusától. Két évtizeden és 1000 levélen keresztül tudtak egymásnak újat mondani, tudták egymást új szellemi pályákra irányítani.

Hála az Egyesült Államok földrajzi adottságainak és az amerikai kulturális élet pluralizmusának, a két költő csak négy évvel az első levélváltás után találkozott személyesen, s az évek folyamán csak néhány hónapra szakította meg levelezését (amikor is egyidőben tartózkodtak a Black Mountain College-ban). A levelekben érintett témákat nehéz volna felsorolni: az új költői forma és kompozíció, a verssor és az új organikus versmérték majd minden levélben visszatérő téma, de megbeszélnek a könyvkiadási stratégiákat éppúgy, mint a kortársak műveit, a klasszikus hagyományokat, a történelem ciklikusságát, az intézményes oktatás kérdéseit, egymás születő írásait (közük Olson Projektív Vers esszéjét és a Maximus Versek), az ember és a természet viszonyát és legszemélyesebb érzéseiket, indulataikat. A 20 esztendő levelezés irodalmi hagyományba illeszkedik: olyan barátságokéba, mint amilyen az amerikai irodalomban Emerson és Whitman, Melville és Hawthorne, Pound és Williams, Olson és Dahlberg között volt. A levelek páratlan kordokumentumok — olyan koré, amelyben a baráti levél nemcsak tanít és gondolkozásra serkent, de a szellem életben maradásának biztosítéka is.

Bollobás Enikő

1.

Washington, D.C.

1950. június 21.

[Olson Creeley-nek]

A nagy bébi, a SOR —

ez az átkozott probléma, a
MEZŐBELI KOMPOZÍCIÓ-ban, hogy
a sort TISZTÁN lehessen tartani:

hogy felrobbantsuk a szabadverset és ürülékeit,
ahhoz ki kell kalapálni mindegyik sort és mindegyik SZÓTAGOT,
ha nem, döglött kutyák leszünk, mint
az Amygisták,
sőt, még Ez is, amikor, mint oly gyakran a Cantókban,
akarata szerint ír, azt hiszi,
az majd vezetni fogja, ő
olyan erős. Nem vezeti, és
NEM IS FOGJA.

Hadd kezdjem így: a szótag
abban az értelemben spontán, hogy a FÜL mondja ki a szótagot
[tintával hozzáírva: (a fül, amely gyűjtögetett, "hallgatózott" mindenfelé]
(a fül, amely olyan közel van az ÉSZ-hez /mint fivér a nővérhez), az ész
mint sűrítő erő

"a költészet
a szellem tánca
a szó-
tagok között"
ez félig igaz

Vérfertőzés ez, amelyből az EGYSEGES ÉRTELEM fele megszületik: az ész és a
fül házasságából jön hirtelen az ikrek közül az első
(az egyiptomiak, úgy tűnik,
mindig ikreket szültek)

A másik, a másik gyermek (akik együtt az EGYSEGES ÉRTELMET adják —
és a verset): az a SOR, ez (esküszöm) a lélegzettől származik, az író ember
lélegzetvételtől. attól, ahogyan az ember, írás közben, levegőt vesz. S
csak ő döntheti el, milyen a számára megfelelő sor, milyen annak a mértéke,
befejezése — ez

az, ahol a valódi MUNKA belép, ez
A MUNKA, a kimunkálás, a kikalapálás (amelytől meghalunk)

A legtöbb írással az a baj, az én felfogásom szerint, hogy amióta szakítottak
a hagyományos és öröklött formákkal, sorokkal, versszakokkal s az olyan
egészekkel, mint amilyen Chaucer TROILUS-a és MR. SHAKES Lear-je, a szereplők
éppen ott lustulnak el,
ahol a sor születik.

Én magam úgy gondolom, hogy ekkor következik be az agy hígulása, a keveredés, amikor ahelyett, hogy az ész-fivér és fül-nővér annak rendje-módja szerint enyelegnének, az ész megerőszakolja (automobilok hátsó ülésén, ott értelmesebben folyik ez a dolog) a lélegzetet.

Az az érzésem, hogy miután az érzélem olyan, amilyen, lélegzetünk feletti kontrollja úgy működik, hogy annak a számára, aki a nyitott mezőben marad, nyilvánvalóvá lesz, öntudatlanul ugyan,

(hiszen nem így született-e meg
a sor-forma a maga idejében — Sappho, vagy a Canzone)

egy alap-ütem és irány, amely — minthogy a rend
része a ritmus törvényének — maga is megnyilatkozik.

És az a gyanúm, hogy, ha egy vers megáll
a lábán, a NYITOTT MEZŐ-ben, az éppen ezért van: mert ott van az az irányító konstans, amelyeknek ütközve megtörik és táncol minden variáns

A kinyilatkoztató mód kinyilatkoztat, s az érvelést a maga helyén hagyja: a preparáció stádiumában, a szubjektumban, a nyelv ELŐTTI állapotban. Hasonlóképpen: a megfigyelés a vers aktusának előzménye. Megfigyelés, ki veled! egyenesen az energiához átvágni, amint megteremtődött a szituáció (a kontextus), amelybe az energia exempluma tartozhat. És ott van még a deskripció, amely a vers lendületét megfékezi.

Egy percepció közvetlenül és azonnal egy új percepcióhoz vezessen.

Nem tudod "felfogadni" a kortársaidat: vagy megölöd őket
— vagy szereted

*

2.

Washington, D.C.
1950. július 31.

[Olson Creeley-nek]

ÍGY HÍVJÁK A KAPUT: PROUTI

egy szökőkút jégnek látszthat, négy utcányiról.
de akkor, ahogyan a barna hús rárongyolódik a csontra.
a hús is, mert messziről jön,
elhalhat.

mon r.cr.:

akartam mondani neked valamit (de a fentiek közbejöttek)
ezekről az irodalmi emberekről,
arról az üzletről, mely megélhetésük

őszintén, én nem értem ezt az osztályt, ahol az írás professzionalizmus lesz. hiszen nagy különbség van (amelyet nem állhatok) az elkötelezettség és a másik dolog között.

hölderlinnek sikerült, az életből a művészet számára vért csapolni, s a művészetből az élet számára u.azt. egyébként már kifordul a gyomrom ezeknek az ittlététől, az el nem kötelezettekétől.

így az elkötelezettek:

Észak/ott van, ahol még az érzések ott vannak/vagy: az első háború: az indiánok. Az erdők/a hegyek. Ahogy az ember megüli a földet/mint egy lovat. Összepasszolni/ahogy mondani szokták. Itt nem lehet pangás. Évszakok-ban. Tegnap/északi fény: jobban éreztem a távol-ságot, mint bármi mástól. Idő. Amikor megrettensz az ilyen dolgoktól, amikor, mondjuk, nem közvetlen/te magad és a föld, amin állsz/— véget ér/vagy az életed nem ér túl sokat /egyáltalán nem/.

Vannak országok (India, mondjuk), ahol ez a megülés/lovaglás minden. Ha az ember le akarja ezt vágni, önmagába vág.

p.s. még azt is akartam mondani, hogy creeley otthon maradása máris ezzel járt: két látogató is meséli, P: én nem taníthatom Olson, ő maga kell hogy rájöjjön.

és

"De egy jó dolgot azért mondott: semmi, semmi, semmi nem történt húsz éve"

(amit, persze, ő mondott, nem O)

"és ott van még az a spácium-mániája
is" (rázza a fejét, ráz-za)

szeretettel O

×

3.

Littleton, New Haven
1950. december 10.

[Creeley Olsonnak]

....

Kedves O/

...

Tökéletesen egyetértek azzal, amit az ellentétek ügyéről írsz. Küldöm az esszémet erről — a leveled alapján átírtat ...

TÍPUSTÓL PROTOTÍPUSIG

Előszöris:

"A legillanékonyabb dolog a teremtésben:
a kép. Stimuláló erő nélkül, ugyanannyira
veszélyes lesz, mint amennyire alapvetően
fontos egyébként. Két szörny születhet itt
a képből: a szimbólum és a mágia, azaz a
művészet és a babona, ill. vallás."

Charles Olson

A lényegi minőségnek soha nincs ellentéte. Ez a minőség rendelkezik bizonyos mozgatóerővel, amely azonban nem valami ellenében alakul ki, hanem saját természete folyományaként.

Az oppositumok ellen; ezek meghatározták az emberi értékeket 3000 évre visszamenőleg. Ebben a felfogásban végül is attól létezik valami, hogy képes nem létezni is, és/vagy képes önmaga ellentétének megvalósítására is. Itt a dolgok jelentése két pólus közötti mozgásra szűkül — mégpedig annyira horizontális mozgásra, hogy a definiálás aktusának negatív tartalmat ad.

Ez utóbbi két gondolatrendszerben is ott van: 1) a zsidóban, a jó és a rossz ellentétében; és a 2) keresztényben, a menny és a pokol párjában. Parkman jezsuitái, mikor több istennel kerültek szembe, erők szövevényével, melyek nem ellentétekre válnak, hanem egymás mellett létezésekre: appositumok és nem oppositumok.

(...)

Vegyük, például, az ember dualitásának gondolatát, az ember kettős természetéről, két arcáról, amely az embert kétfelé fűrészezi, hintáztatja, lesz belőle jó és rossz, egymással mindig háborúban, ellentétes erők feszítésében, ellentétek harcának kitéve. A tragédia, a tragikus vétség gondolata itt kap jelentőséget: az egyik póluson ott a jó, a másikon a gonosz, s azután ezek hordozója kap éppen akkora adag gonosztságot, hogy azzal kioltsa a jót magában. Elég egyszerű módszer, de megvan az előnye. Ha az emberi természet csak az efféle egyensúlyozás kérdése volna, az ellentétek egyszerű perlekedése, abszolút merevségbe zárva, akkor a művészet csak elrendezés kérdése volna.

(...)

Mert hiszem, hogy minden ember önmagában hordozza azt a lényegi minőséget, ő maga az erő, amelynek nincs releváns megfelelője. Semmi más nem tartja fenn a mezőt, mint ő maga, létének természetével. Röviden: nem érdekelnék az egyenlőségek, vagy általánosítások, melyek megengedik az olyan megfellebbezhetetlen ítéleteket, mint a jó és a rossz. Létezik ez a felfogás a művészetről: hogy az a legmagasabbrendű célja, hogy univerzális legyen, ezen nem értenek mást, mint azt, hogy általánosításra képes, annyira laza, hogy bárki találhat valamit valahol, amit önmagára vonatkoztathat. Vedd ezzel szemben azt a művészetet, mely annyira artikulált, annyira kiterjedő, annyira sajátosan megbélyegzett, hogy behatol mindenkibe, akivel szembekerül — itt nem áll az előző érvelésem. Ne az általánosságok, ne a mindenki "érzelmének" bekebelezése miatt legyen érdekes, hanem az egy ember specifikus artikulációja miatt.

(...)

"Akkor a művészt a mikroszkópia érdekli? A történelem? A paleontológia?

Csak az összehasonlítás céljából, csak szelleme mozgékonyságának gyakorlására. Nem azért, hogy a természet igazságát tudományosan ellenőrizze.

Csak a szabadság szellemében.

Annak a szabadságnak a szellemében, amely nem rögzült fejlődési fázisokhoz vezet, bizonyítva, milyen volt vagy lesz a természet, vagy milyen lehetne egy másik bolygón (amit egy nap talán be is bizonyítanak).

Hanem olyan szabadság értelmében, amely egyszerűen saját törvényeit fejleszt ki, a fejlődés törvényét, éppen úgy, ahogy a nagy Természet maga fejlődik.

Típustól prototípusig..." (Paul Klee).

(Fordította: Bollobás Enikő)

EDWARD DORN KANONIZÁLÁSA

1985 márciusában jelent meg az első kritikai gyűjtemény Edward Dornról; a hat tanulmányt tartalmazó kötet a Californiai Egyetem kiadása, szerkesztője Donald Wesling.* A tanulmánygyűjtemény azért úttörő jelentőségű, mert egy méltatlanul háttérbe szorult, ill. még fel nem fedezett költő átfogó értékelését adja; olyanét, akire a Black Mountain költők — elsősorban Olson, Creeley, Duncan és Levertov — mintha árnyékot vetettek volna. Dornról alig egy tucat tanulmány jelent meg, pedig már saját könyveinek száma is jóval több ennél. Wesling gyűjteményével most valójában Dorn kanonizálása történik meg.

Néhány adat a költőről: 1929-ben született Illinois államban egy szegény farmercsaládba. A Black Mountain College diákja volt öt esztendeig, ahol kezdetben festészetet tanult, de diplomája megszerzése idején már költőnek vallotta magát. Mesterei Charles Olson és Robert Creeley, valamint Johnson, Swift, Blake és némely ótestamentumi próféták és látnokok. Választott hazája az Egyesült Államok délnyugati része: Új Mexikó, Nevada és Kalifornia. Egy tucatnyi verseskötete jelent meg, köztük összegyűjtött versei. Főműve az ún. "amerikai vers" hagyományába illeszkedő Gunslinger ('Parittyalövő') című modern ironikus elbeszélő költemény. Megjelent ezenkívül egy regénye, egy könyv terjedelmű néprajzi tanulmánya a "soston" indián törzsről, egy verseskötete az apacsokról, egy elbeszélés-gyűjteménye és egy Cesar Vallejo fordítás-kötete; kiadott két napilapot és két interjúsorozatot. Dorn az elkötelezett, politikus és moralista költők közül való.

Fontos még tudni Edward Dornról, hogy a hivatalos kritika nem kánoni költőnek tekinti: létezéséről nemigen vesz tudomást. Ez Dorn tudatos választásának következménye: ő akart az irodalmi "establishment" hatalmi erőterén kívül maradni. Ezért adta ki köteteit olyan New York-on kívüli kiadóknál, mint a Jargon-Corinth, Fulcrum, Turtle Island, Wingbow, Four Season, Cadmus. Dorn és az "establishment" viszonya azért is alakult így, mert amolyan "kellemetlen" író: olyan történelmileg vagy emberileg kínos kérdéseket érint, amelyekről a politika vagy a hivatalos kritika jobban szeret megfeledezni;

*Internal Resistances (Belső ellenállások), szerk. Donald Wesling (Berkeley: University of California Press, 1985. 246.).

moralista lévén az amerikai lelkiismeretre apellál, mégpedig a mindentudó bölcs deklamáló stílusában vagy pedig a látnok prófétai hangján. Kellemetlen, mert általában igaza van: a bűlenyeket valóban majdnem kiirtották, akár csak az indiánokat, a szabad amerikai vadon már jobbra csak képzeletbeli táj, a civilizáció természeti pusztítása beláthatatlan, a felelősség alól nem térhet ki senki, az Olson-féle communitas a modern világ egyetlen reménye.

A tanulmánygyűjtemény címében levő metafora — a belső ellenállásra vagy ellenállókra utaló — Dorn politikai és poétikai alapállását fejezi ki. Nomád alkatú költő: személyiségét és publikálási körülményeit tekintve valóban marginális helyzetbe szorult (pontosabban: elkötelezettségét tekintve, per definitionem csakis marginális lehet); de költészetének "amerikaiságát" tekintve, az amerikai múlthoz és jelenhez, a történelmi hagyományhoz és a megélhető "locus"-hoz való viszonyában azonban vitathatatlanul centrális jelentőségű. Dorn e paradox helyzetének megítélésében mind a hat tanulmány egyetért; nemcsak hogy egyetért, de egyikük sem lát paradoxont a marginalitás és lényegiség között: a nyolcvanas években, úgy tűnik, csak a hivatalos kritika szemében marginális író lehet egy nemzet lelkiismerete. Dorn pedig ennél nem kevesebbre vállalkozott.

A hat tanulmány szerzője — bár más-más okból — a kortárs kánon újragondolását követeli úgy, hogy abban Dornnak elvitathatatlan helye legyen. Donald Wesling indító tanulmánya Dorn rövid verseivel foglalkozik, amelyekre három hangvétel a jellemző; a sziporkázó (a bölcséleti), az ítélkező és a dalszerűen lírai. Robert von Hallberg a Black Mountain College és az angol szatirikus hagyomány metszéspontjában látja Dorn helyét: von Hallberg kiemeli azt a kulturális örökséget, melyet Dorn a régi vadnyugat, az elveszett határvidék pionírjaitól kapott: az olykor modoros — és éppen ezért mindig felismerhető — elbeszélő hagyományt, mellyel társul a cowboyok visszafogott, gyakran abszurd és morbid humora, öniróniája. Mindez elsősorban a Gunslinger hol személytelenül absztrakt, hol érzelmes költőjére érvényes. Paul Dresman esszéje Dorn indián témájú verseit, tanulmányait és regényét tárgyalja. Az indiánok nem véletlenül kaptak ekkora figyelmet Dorn munkásságában. Ők képviselik azt a "másságot", mellyel a keresztény Amerika valójában nem tudott mit kezdeni: az őslakosokat vagy kiirtották vagy beolvasztották. Másrészt azonban az a pusztta tény, hogy még ma is léteznek indián törzsek, önmagában is a "belső ellenállás" lehetőségét és kivihetőségét ígéri. Nem hasztalan, céltalan és reménytelen a harc. S ha már nem hiábavaló ez az ellenállás, akkor kötelező, szögezi le Dorn. Mint annyi más költőt is, Dornt is az indián-

probléma tette politikussá; először Olson biztatására fordult feléjük, aki az ősi indiánok kultúrájával foglalkozott a Yucatan-félszigeten. Dorn azonban sokkal közvetlenebb kapcsolatba kerülhetett Új-Mexikóban és Idahóban az indiánokkal: szinte velük élt. S amikor a forrongó hatvanas években a költők figyelme a politikára irányult, Dorn így intette társait a direkt politizálástól: "Nem kell Vietnamból beszélni. Nem kell Dél-Amerikáról sem. Beszélhetünk Nevadáról, az itt van a szemünk előtt." Ekkor írta antropológiai és néprajzi tanulmányát a soson törzsről.

Michael Davidson és William J. Lockwood tanulmánya foglalkozik Dorn főművével, a Gunslinger című modern epikus költeménnyel. Ezzel a hosszú verssel Dorn egy fontos amerikai hagyományhoz kapcsolódik, melyet még Walt Whitman teremtett meg, s amellyel azóta minden valamirevaló amerikai költő megpróbálkozott, így Eliot, Pound, Williams, Olson, Duncan és Dorn is. A Gunslinger talán Williams és Olson opus magnum-jához hasonlít: a lokális eposza kíván lenni éppúgy, mint a Paterson vagy a Maximus versek. A Gunslinger igazi amerikai hosszú vers, mely az egykori vadnyugatot választja témájául és színteréül, mely Olson ösztönzésére a történelem tanulmányozásából született, hogy költői értelmezését adja egy, az amerikai történelemben oly fontos tájnak s benne az értelmet kereső embernek.

Dorn a nagy moralisták egyike, aki önmaga és költőtársai számára pontosan felmérte a költő társadalmi felelősségét.

A költők közös dolga

A harsány rosszul-működésnek és a
figyelem elleni általános
agresszióknak e korában
a költő dolga
hogy házörzője legyen a növénynek
a végsőkig hogy mozduljon már egyszer
a motyogó horda visszanyesett nyelve

(Szócs Géza fordítása)

Sajátos "elkötelezett retorika" jellemzi Dornt, emeli ki Wesling, a kötet szerkesztője, s a legátfogóbb tanulmány szerzője. Akár az angol költészetben Johnson, Swift és Blake, Dorn kedves költői és hagyományozói, Dorn sem riad vissza az ítélettől. Különösen epigrammaszerű, kriptikus későbbi verseire igaz ez, melyet Wesling pronunciamento költészetnek nevez, s rámu-

tat a 20. századi elődökre (Ezra Pound, William Carlos Williams, Gertrude Stein, Bertold Brecht, Antonin Artaud, az orosz futuristák és a zürichi dadaisták mind moralisták voltak, ítélkezők, a társadalmi igazságosság lovagjai).

Dorn erkölcsi elkötelezettsége nemcsak politikai, hanem kapcsolódik a Black Mountain esztétika egyik fontos tételéhez: a figyelem etikáját hirdeti. A figyelem ugyanis morális kötelesség. A figyelemnek, odafigyelésnek, érzékenységnak és nyitottságnak az esztétikai elvvé emelése nem új az amerikai költészetben: hosszú hagyománya van, Emily Dickinsontól az imagistákon keresztül a posztmodernekig. William Carlos Williams egy egész filozófiát teremtett belőle, hirdetve a triviálisnak tűnő részletek fontosságát, a mindennapok csodáit s azt, hogy öröme mégiscsak van okunk. Charles Olson "humilitas"-felfogása és "objektizmusa" ezt a figyelem-etikát veszi át: a költő erkölcsi kötelessége, hogy megértse a tárgyak nyelvét, hogy kiéhezett érzékszervei észrevegyék a tárgyak és emberek fizikai és spirituális részleteit, hiszen az ember is csak e "tárgyak" egyike. A közéleti témák iránt érdeklődő Dornnak talán legismertebb verse az, amelyben elítéli a "biztonsági légzacs-kót", melyet néhány autógyár nagy csinnadrattával be akart vezetni. Mint a többi Black Mountain szellemében nevelkedett költő, Dorn is azt vallja, hogy autentikus élet figyelmen és érzékenységen alapul. S aki egy kicsit is "el-szundít", míg él, nem érdemli meg, hogy "biztonsági berendezésekkel" életben tartsák.

Vélemény a közbiztonság egy kérdéséről

Légzacskó — ez úgy hangzik mint valami magasságos kór
ezt a holmit nem volna szabad engedélyezni
helyes hogy a General Motors ellene volt
és helytelen hogy végül alább adta
és Nader csak maradjon ki ebből.

Az autóvezetés alapja a figyelem
akár laza akár feszült
akik pedig hagyják hogy figyelmük elkalandozzon
azokat nem szabad egy zacskónyi levegővel
életben tartani.^a

.....

^aA légzacskó kitűnő példa Száj törvényére, mely kimondja: a terméket köztudottan a termelés hozza létre, de éppígy a piac is. És,

az indoklás is, mely ez esetben a halhatatlanság.

(Szőcs Géza fordítása)¹

Nem a publikus, hanem személyes oldaláról közelíti meg Dorn ugyanezt a témát egy másik jól ismert, de "komolyabb" versében.

Ha egyszer el kell jönnie

És mi ott együtt mindannyian
és az idő hajladozik majd mint
a fűzfák
és nem fér majd kétség
az istenhozzádokhoz, persze
nevetgélve majd mindazon
amit a feledés fölemésztett
és arról csevegve, mi újság mostanában
és álmélkodva a rózsákon, amiket hoztál.
Milyen szomorú.

Nem tudhattad, hogy már a végét járod.
Hogy lángoló körtéd volt neked a föld, ezt
gondoltad, persze

ez is megesett veled, megintcsak olyan emlék
amit jó lett volna megőrizni
és visszatekinteni rá
mikor aludtál
és elraktározni
mint ahogy a mókus a diót, és félig már
elfeledve
oly sok
olyan sok hullott le mostanában, azokból.

(Szőcs Géza fordítása)

¹A fordító megjegyzése: Légzacskónak a biztonsági övet kiegészítő védelmi eszközt nevezik. Ütközés esetén hirtelen fölfúvódva védi a vezetőt a sérülések ellen. Az Egyesült Államokban hosszú vita folyt a légzacskó bevezetéséről és kötelezővé tételéről. Légzacskónak nevezik a repülőutasok számára rosszullét, hányás esetében készenlétben tartott zacskót is. Száj Törvénye: az eredetiben Say's Law; say = mond. Ralph Nader az amerikai fogyasztók érdekeinek egyik fő szószólója.

"Milyen szomorú..." Milyen szomorú, hogy nem tudunk minden percrek úgy örülni, mintha az az utolsó volna, s hogy csak a halál döbrent rá bennünket az elszalasztott élményekre, a tompán átélt percekre. A barát halálára írt elégia egyben figyelmeztető az élőknek: az ember önmaga ellensége és érzékelési szokásainak foglya.

Ez a figyelem-etika feltételezi azt az olvasóközönséget, amelynek nincs szüksége a légzacskóra, amely nem mókus-módra, félig elfeledve őrizi emlékeit. Így Dorn költészete feltételezi az Olson-féle communitas-t, elsősorban a közös szellemű írók létezését. Ez a — Dorn szavaival — "nomád elit", nomád arisztokrácia alkotja az olsoni polis-t, ahol a költő feladata, hogy "növessze a virágot", s ugyanakkor látszólag gonoszul elvegye az autóvezetők elől a légzacskót. A communitas lényegéhez tartozik, hogy elkülönül a hatalmi politikától, ugyanakkor azonban mélységesen politikus: poétika és politika szervesen összekapcsolódik itt Olson tanítása szerint. A poétika politikus volta az író elkötelezettségéből adódik. A költő figyelme és aggodalma az elnyomottak, az elfeledettek, a kitaszítottak iránt végül is a Black Mountain szellemű gondolkodókat a kudarc dicséretére ösztönözte. Költészetükben megfogalmazódott a kudarc etikája, azé a kudarcé, mely oly idegen az amerikai siker-társadalomtól (és az amerikaiak, a tömegek számára oly rettegett). Már William Carlos Williams is dicsőítette a kudarcot A lejtő című versében.

A vereség sosem teljes vereség — mert
mindig oly világot nyit fel, melyről
sejtelmünk
sem volt. Az
egyik világ elvész,
s egy megsejthetetlen másik
hív új tájakra,
és a (vesztett) fehérség sosem oly fehér,
mint a fehérség emléke.

...

A lejtő
a keserűségé,
a kudarcoké,
a keserűség visszája:
új ébredést
teljesít be.

(Kodolányi Gyula fordítása)

A siker, mondja Williams, önelégültséghez vezet, míg a vereség — azzal, hogy felráz önelégültségünkben — nyitottá, érzékennyé, figyelmessé tesz. Túl magas árat fizetünk a sikerért, mondja Dorn: a kielégültségét, amire pedig semmi okunk. Csak a társadalmilag kudarcnak tekintett helyzetekben eszmél rá az ember a természet immanens törvényeire. Egy ember kudarca más perspektívából nézve éppúgy lehet siker: a továbbadható feladatok és hagyományok lehetőségét teremti meg.

Nem értheti meg bárki
 hogyan mi a gravitáció
Hogy kijelölték az ember helyét
 s hogy e hely
 vég nélkül
 átruházható

(Szőcs Géza fordítása)

Csak a figyelmes — autentikusan figyelmes — költő láthatja a gondolatok és szellemi erők kapcsolódási és együttthatási lehetőségeit.

Nincs légüres tér az értelemben
az érintés nem érintkezés
az értelem az egyetlen tiszta idő
gépies eszme az érintkezés
semmi nem ér egymáshoz,
a kívánt kapcsolódás a pillanat
meghosszabbítása ajánlat legyen
 és hol legyen határ

(Szőcs Géza fordítása)

Úgy látszik, Pilinszky János meglátása, miszerint a nagy művészet elsőrendűen morális bátorság, Dorn költészetére is érvényes.

Edward Dorn munkássága minden jegyében szervesen illeszkedik a posztmodernizmusba, sőt: a posztmodernizmus kritériumait ki is bővíti azzal, hogy elkötelezetten, olykor direkt módon, politikus (nemcsak moralista alapállású) verseket ír, s kapcsolódik az angol szatirikus és nonszensz hagyományhoz. A metafizikus dekonstrukció és a formalista kísérletezés módszereit éppúgy elveti, mint ahogyan megkérdőjelezi a háború utáni amerikai költészet

önkifejező ambícióit is. Az alánviság távol áll Dorntól; ő a "klasszikus" hagyományt választja.

Klasszikus költő szeretnék lenni
férfiak voltak az isteneim
és nők voltak az isteneim.
Én ismét azt követelem
karanténba az elnökkel
távol a földtől.

amerre északnak utazunk. A magam
útja keresztülvisz egy rég benőtt
csapáson
az űr sötétjében valahol
északsarki nőm férjének
csörgedező patakja mentén

melyet gáttal duzzasztott
ígéretes gyűjtőtővá (sarki nőm
megmutatta róla a képeket) s oly szép
hogy már nem is lehet igaz tervét
elmesélte nekem,
minden kalapos halászt idehozatni az árral
mindenünnen
ahonnan csak jönni akarnak.
Ama néhány vállalkozás egyike ez
melyen áldásom ott van ... északi sarki nőm
olyan jól mutatna gazdagon.

(Szócs Géza fordítása)

Donald Wesling gyűjteménye nemcsak azért fontos, mert egy nagyszabású, de elhanyagolt kortárs költő első tudományos igényű értékelését adja, hanem azért is, mert az amerikai költészeti posztmodernizmust is új adatokkal és kritériumokkal bővíti.

Mindenképpen felveti annak a lehetőségét, hogy a posztmodernizmus gyökerei nemcsak az angol romantikus, de a klasszikus/klasszicista hagyományban is keresendők.

"Görögre és latinra pusztá kézzel válaszolok", írta William Carlos Williams. Dorn költészete egy nemzedék válasza — az irodalompolitikai hatalomra éppúgy, mint a fogyasztói társadalomra, az atomerőművekre és légzacsókra — "pusztá kézzel".

Hal Foster, ed.: The Anti-Aesthetic — Essays on Postmodern Culture. Port Townsend, 1983. Bay Press, XVI + 159.

Hal Fostert, az Art in America társszerkesztőjét izgalmas kérdések vezérelték "Az ellenesztétika" című tanulmánykötet összeállításakor. Arról kívánt megbizonyosodni, létezik-e a posztmodernizmus? Valóban átvette-e a hivatalos kultúrává, elfogadott ideológiává és esztétikává lett modernizmustól a stafétabotot valami más, hogy — mintegy ellenesztétikaként — túllépjen rajta? Ha igen, mik lennének ideológiai, elméleti, gyakorlati sajátosságai, mit jelenthet a szocializmus meghaladása, és hol, mikor érhetők először tetten a posztmodernizmushoz vezető változás jelei? A Foster-előszó és a kilenc tanulmány általános kulturális jelenséggént vizsgálja a posztmodernizmust, társadalmi-ideológiai beágyazottságában és több művészeti ágra kiterjedően.

Jürgen Habermas (ismeretelméleti és kommunikációelméleti könyvek szerzője) is abból indul ki, hogy a hatvanas években a modernizmus átmenetileg meglehet új erőre kapott, ám a hetvenes évek óta érzékelhetően uralkodó voltában is halott, s az avantgárd megújulásai sem kreatívak többé. Habermas számára az esztétikai modern az általános kulturális modernség része. (A "modern" itt is, mint az egész kötetben, történeti, XX. századi periodizációs kategória, noha a szerzők időtlen kategóriaként felfogható értelmeire is gyakran kitérnek.) Habermas tulajdonképpen — a legszélesebb kultúrafogalom szerint helyesen, de differenciálatlanul és ezért zavaróan — a társadalmi és gazdasági modernizációs eredményeket támadó neokonzervativizmust nevezi posztmodernnek. Foster az, aki az előszóban elébefinomít ennek úgy, hogy "reakciós posztmodern"-nek nevezi azt, amiről Habermas beszél, szemben az "ellenálló posztmodern"-nel, mely azzal azonos, amit a "posztmodern"-en eddig is értettünk. Habermas védelmébe veszi a modernizációs folyamatot, melynek haladó jellege nem kérdőjelezhető meg a szűkebb értelemben vett kultúra területén társuló negatív jelenségekkel, amilyen a hedonizmus, a nárcizmus, a társadalmi identitáshiány és a többi. A vitaszellemű, eszmetörténeti váz-

Folyóiratunk cikkeiről az International Bibliographical Centre Historical Abstracts c. kiadványában bibliográfiai nyilvántartást készít.

latot is felvillantó írás tipológiát is ad, megkülönböztetve az "ifjú konzervatívok" antimodernizmusát a "régi konzervatívok" premodernizmusától és az "újkonzervatívok" posztmodernizmusától. A számos vonatkozásban bölcs írás szükségszerűen egyszerűsít, hiszen még a pontosítás — hogy ui. az, amit ő a modernizmus utániséga és ellenessége miatt posztmodernnek nevez, az a szóban forgó irányzat egy ága, reakciós ága lehet csupán — sem elég pontos, hiszen a posztindusztriális alapállású neokonzervatív értékszociológia számos érvének, például, igenis helyet kell adnunk.

Kenneth Frampton, a Modern Architecture c. könyv szerzője, a helyi bázisú kultúra elsöprésében, az "univerzalizáló" civilizációban látja a modernizmus tévedését az építészetben. A posztmodern építész feladata a Paul Ricoeur-i dilemmából következik: modernnek lenni úgy, hogy visszatérünk a forrásokhoz. Avantgárd helyett "arrière-garde" pozícióra van szükség, hogy kellő távolságot tarthasson az építészet a felvilágosodástól örökölt haladás mítosztól és ellenállhasson a preindusztriális architektonikus formák irreális utánzására ösztönző hatásnak. A megoldást az Alex Tzonis és Liliane Lefaivre által kreált kifejezéssel tartja leírhatónak: kritikai regionalizmus, vagyis olyan stratégia, mely közvetíteni tud az egyetemes civilizáció és a helyi sajátosságok közt, anélkül, hogy a letűnt helyi kultúra hipotetikus formáit kívánná naiv módon újjáéleszteni.

Rosalind Krauss művészettörténész két könyvet írt már a szobrászatról. Ezúttal arról értekezik, hogy a Rodin körül kezdődött, az absztrakcióra, önreferenciára és a közvetítő közegek elkülönítésére törekvő modernizmus az ötvenes években kifulladásra, és 1968–70 táján fellépnek a "tágított mezejű szobrászat" (a szobrászati posztmodern) olyan képviselői, mint Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter De Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman. A "tágított mező" logikailag értendő, logikai úton generált tér, mely a szobrászatot kizárólagosan behatároló oppozíció (a szobrászat = "nem-építészet" és "nem-táj", azaz nem-természeti) kiterjesztésével és átfordításával keletkezik, a matematikában "Klein-csoport"-ként, a strukturalizmusból "Piaget-csoport"-ként ismert tágítással. A "tágított mező" más-más koordinátáktól meghatározott különféle pontjait veheti fel a művész, és ebből "jelölt helyek", "axiomatikus struktúrák" és egyéb posztmodern kompozíciók állnak elő.

A festészetben, írja Douglas Crimp szerkesztő és kritikus, akkor következik be a posztmodern váltás, amikor a hatvanas évek elején, Robert Rauschenberg szisztematikusan kombinálni kezdi a fotográfiát a festészetrel, és ezzel a produktív technikákról a reprodukciókra tér át. "A reprodukív

technológiával a posztmodern művész lemond az auráról. A teremtő szubjektum fikciója átengedi a terepet már létező képek nyílt elkobzásának, idézésének, kivonatolásának, halmozásának és ismétlésének. Ezzel aláaknázódnak a múzeum rendelve közlésmódjához nélkülözhetetlen fogalmak, amilyen az eredetiség, a hitelesség és az alkotói jelenlét."

Craig Owens, aki szintén az Art in America munkatársa, feminizmus és posztmodernizmus összefüggéseit vizsgálja. Szerinte ezt az teszi lehetővé, hogy a kulturális láthatatlanságból a művészetben is láthatóságra törő, patriarchátusellenes feminizmus hevesen bírálja a modernizmus hegemon ábrázolásmódját, és ez találkozik a modernista ábrázolás dekonstrukciós kedvű posztmodern bírálatával.

Az ábrázolás kérdése átvezet bennünket a posztmodern vagy posztstrukturális kritika vagy egyszerűen "posztkritika" megjelenéséhez. Erről Gregory L. Ulmer (egy "alkalmazott grammatológia"-i könyv szerzője) vállalkozott alapos, jól kalauzoló tanulmányra. A kritika átváltozása a megjelenítendő tárgyhoz való változott viszonytal következett be. A kritikából olyasforma átalakulás révén lett posztkritika, amilyen az irodalom és a képzőművészet ment át a század elején az avantgárd mozgalmak hatására. A kritika is szakít a mimézissel. Hayden White-ből kiindulva Ulmer arról kíván meggyőzni bennünket, hogy a posztkritika nem más, mint a modernista művészet eszköztárának bevetése a kritikai értekezésmódban. Elsődleges szerephez jut a kollázs és a montázs, a dekonstrukció (Derrida), az allegória (Walter Benjamin). A posztmodernesített kritikai esszé tipikus képviselői Roland Barthes és John Cage írásai.

A több kötetéről híres marxista irodalomtudós és tudattörténész Frederic Jameson gondolatai együttes érvénnyel vonatkoznak a posztmodern költészetre (John Ashbery), építészetre (Robert Venturi), a fotóművészetre (fotorealizmus), festészetre (Andy Warhol, pop art), zenére (John Cage, Philip Glass, Terry Riley), popzenére (punk, a rock új hullám), filmre (Godard, a kortárs újítók, a video) és regényre (Burroughs, Pynchon, Reed, a francia új regény). Valamennyi posztmodernizmus a "nagymodernizmus" formavilága ellen lázad és elmosza a magas kultúra és a tömeg- vagy popkultúra közti határokat. Jameson a "kései, fogyasztói vagy multinacionális kapitalizmus" jegyeinek kialakulásával hozza kapcsolatba a posztmodernizmus megjelenését, és részletezi két vonását, a "pastiche"-t és a szkizofréniát.

A kötet Jean Baudrillard-nak "a kommunikáció extázisáról", "obszcén delíriumá"-ról szóló, magával ragadó társadalomlélektani tanulmányával, valamint Edward W. Saidnak a szakértői társadalom manipulatív jellegét, a humán

kultúrát társadalmi irrelevanciába szorító voltát elemző és a "diszciplináris gettók"-ból való kitörést, igazi posztmodern szellemű interferenciát sürgető megszívlelendő gondolataival zárul.

A The Anti-Aesthetic egyedülálló kísérlet a posztmodern általános kulturális jelenségként való megragadására, és a legkülönbözőbb területeken tapasztalható megnyilvánulások egy kötetben való felmérésére, értékelésére. A fejezetekben tapasztalható közelítésmódok eltérő volta ellenére rendkívül tanulságos könyv. Amerikai fogadtatása, kelendőssége is ezt bizonyítja. Nem véletlenül áll a jelen sorok írásakor harmadik utánnymás előtt.

Abádi Nagy Zoltán

Martin Pops: *Home Remedies*. Amherst, 1984. The University of Massachusetts Press, 147.

Köztudott dolog, hogy az irodalmi-művészeti mozgalmak többnyire folyóiratok köré szerveződnek. Az amerikai posztmodernizmus hívei legalábbis részben a Salmagundi lapjain közlik elméleti igényű cikkeiket. E negyedévenként megjelenő folyóirat szerzői többségükben a középnemzedékhez tartoznak. Robert Boyers is ezt a korosztályt képviseli, aki korábbi tanítványával és jelenlegi feleségével, Peggyvel együtt a New York állambeli Skidmore College-ban végzi a szerkesztői munkálatokat. Érdeklődésük rendkívül széles körű, a különböző művészeteket és társadalomtudományokat egyaránt felöleli, s ennek köszönhető, hogy a két évtizede létező Salmagundi az Egyesült Államok legérdekesebb folyóiratai közé tartozik.

Martin Pops egyike az állandó munkatársaknak. Korábban Melville-ről és Vermeerről jelentetett meg könyvet, e harmadik kötetében pedig jórészt olyan esszék olvashatók, amelyek eredeti formájukban a Salmagundi számára készültek. A könyv kétszeresen is a posztmodern irányzat vonzáskörébe tartozik: egyfelől a benne található írások többsége ezzel a mozgalommal foglalkozik, másrészt Martin Pops maga is a posztmodern esszéírás jellegzetes képviselője.

Más szerzőkhöz hasonlóan, ő is a transzcendencia élményének elvesztésével magyarázza a posztmodern kultúra létrejöttét. Közvetlen elődként Du-champ-t említi, aki az Újvilághoz vonzódott olyan korban, amikor az amerikai születésű Henry James angol állampolgár lett, mert hiányolta a hagyományt szülőhazájában. A posztmodern kultúra szervesen összefügg Amerika történetével.

Miben áll ennek az irányzatnak a lényege? Martin Pops két tényezőre összpontosítja a figyelmét. A primitív, a gyerekes kultuszát arra a fölismerésre vezeti vissza, hogy a civilizáció csupán elrejti, álcázza, de nem szünteti meg az ember történelem előtti lényegét. A műalkotás történeti meghatározása is hitelét veszíti, ha egyszer elfogadtuk ezt a föltevést. Megszűnik az ellentét művész és nem-művész, műalkotás és élet között. A posztmodern koreográfus az utcára viszi a táncosokat, az életben rejlő táncot igyekszik fölmutatni, s képzetlen embereket táncoltat. Ha a klasszicisták a festészetben s a romantikusok a zenében, akkor a posztmodern mozgalom, a "performance" és a "happening" hívei a táncban keresik a művészet lényegét. Charles Olson, a posztmodern költészet kezdeményezője Mjaszin táncegyüttesében is részt vett, s az irányzat lényegét talán Merce Cunningham elveiben kereshetjük, aki a klasszikus balettel ellentétben nem előregyártott elemekkel dolgozik, de előadás közben alakítja ki táncosainak mozdulatait.

Minden folyamat a nagyobb rendezettség állapotából a kisebb rendezettség állapotához vezet. Az entrópiának ez a törvénye — melyre Pynchon is célzott hasonló című korai novellájában — szemléltetést állandó hivatkozási alap a posztmodern művészek számára. Martin Pops is ezért foglalkozik hosszabb írásban az örökmozgó szerkezettel, mely nyilvánvalóan azért érdekli az embert, mert le szeretné küzdeni az entrópia törvényét, és ugyanez indokolja, hogy esszéit ír az energiavesztésről "The Metamorphosis of Shit" címmel. A művészek sokáig hátat fordítottak az entrópia törvényének. A posztmodern mozgalom hívei úgy látják, hogy ez végzetes hiba volt, hiszen tudomásul kell venni a létezőt.

A XX. század alkotói a műalkotás fogalmának a kiterjesztésére törekedtek. Marinetti az Uffizibe szeretne volna bevezetni az Arnót, s ez a szándéka mélyebb értelmű, azt a fölismerést fejezi ki, hogy a múzeum elszakítja eredeti összefüggésrendszerétől s ezáltal meghamisítja a műalkotást. Martin Pops szerint a posztmodern kultúra arra emlékeztet, hogy az avantgárd jelentős megfigyelései sokszor hatástalanok maradtak. A múzeumok mesterséges rendet kényszerítenek a műalkotásokra, iskolákba skatulyáznak, s így könnyen elsikkad az olyan alkotó, akire egyetlen címkét sem lehet illeszteni. Giorgio Morandit alig ismerik, mert nem volt futurista, expresszionista vagy szürrealista, pedig elképzelhető, hogy jobb festő volt, mint Boccioni, Modigliani vagy de Chirico. A posztmodern eszmény a legkülönbözőbb stílusú műalkotások szabad kölcsönhatását igényli — vagyis inkább megfelel neki a Frick-gyűjtemény, ahol Rembrandt Turner-rel, Vermeer Renoirral társalkodik, mint a Metropolitan múzeum, ahol a képek egymásutánja szigorú korlátok közé szorítja a nézőt.

Összeragasztás ("collage") és szövegközöttiség ("intertextuality"). Ez a két szó jelzi azt az eszményt, mely a posztmodern alkotásra és befogadásra egyaránt jellemző. Az a gondolat is benne rejlik ebben az eszményben, hogy nincs lényeges különbség elsődleges és másodlagos irodalom között. Martin Pops "Action Criticism" névvel illeti a maga tevékenységét. Sosem előzőleg kialakított gondolatmenet utólagos megfogalmazására törekszik. Az alkotás folyamata teljes egészében benne foglaltatik írásaiban, akár az "Action Painting" esetében. A posztmodern kritikus útvesztőnek tekinti a műalkotást, és arról akar számot adni, miként járja be ennek az útvesztőnek a tekervényeit. Más szóval: nem tanulmányt ír, de esszét, mert számára ez az egyedül lehetséges értekező műfaj.

Szegedy-Maszák Mihály

Manfred Pütz and Peter Freese, eds: Postmodernism in American Literature. A Critical Anthology. Darmstadt, 1984. Thesen Verlag, 238.

Tanulmánykötetet nem könnyű ismertetni. Bármely könyvben fölvetett kérdések új egymásutánba rendeződnek át az olvasó tudatában, ám az ilyen átalakulás könnyen meghamisíthatja a gondolatmenet irányát, különösen ha több, sőt egymástól szemléletben, módszerben, ízlésben és nyelvben lényegesen különböző szerző munkájáról van szó. Csakis kényszerű megoldásként ajánlkozik ilyenkor a gyalogjáró módszer, az egyes tanulmányok szolgálai sorrávétele, az ismertető esetleges önálló mondanivalójának föláldozásával. Ezúttal mégis ehhez a módhoz folyamodom, kizárólag azért, mert e kötet tulajdonképpen forráskiadvány, szerkesztői elsőként tesznek kísérletet arra, hogy összegyűjtse a posztmodernizmusnak nevezett amerikai irányzatra vonatkozó legjelentősebb angol s német nyelvű írásokat.

Honnét az elnevezés és mi a jelentése? Michael Kohler németül írott tudománytörténeti dolgozata inkább csak tényeket rögzít, anélkül, hogy önálló véleményt juttatna kifejezésre. A posztmodern szakkifejezést legkorábban spanyol nyelvterületen használták, de aligha valószínű, hogy a történész Toynbee vagy utóbb a költő Charles Olson tudott volna erről, amikor — egymástól valószínűleg függetlenül — bevezette ezt az elnevezést az angol nyelvű értekező prózába. Kezdetből fogva bizonytalanság vette körül a szó jelentését, s ez föltehetően azzal magyarázható, hogy maga a "modern" megjelölés is kétértelmű, "általában a romantika utáni szépirodalmat (Dichtung).

különösen pedig századunk első három évtizedének avantgárd stílusait" (2.) jelenti. Ha ez így van, akkor az 1945—1970 közötti időszakra a kései modern, az 1970 utánra viszont már a posztmodern elnevezést lehet vonatkoztatni, mert — legalábbis Kohler szerint — e legutóbbi időszak már inkább kezdet, mint betetőzés.

Modern és posztmodern viszonyának e — talán még szükségképpen hevenyészett — vázlatos körvonalazása után a következő tanulmány kifejezetten a kapcsolat vagy ellentét mibenlétével foglalkozik. Gerhard Hoffmann, Alfred Hornung és Rüdiger Kunow közös munkájában a szubjektivitás megléte, illetve hiánya szerepel a megkülönböztetés alapjaként, ám állításuk bizonyítatlanul hagyott eszmetörténeti előítélet benyomását kelti — nehéz megérteni, milyen értelemben tekinthető például szubjektívebbnek az Ulysses, mint Coover erősen stilizált, a prózaversssel rokon újabb "történeteinek" némelyike. Hiányérzetünknek valószínűleg az lehet oka, hogy a szerzőhármás egyáltalán nem ad önálló meghatározást arról, amit modernnek tekint, ehelyett egyszerűen Stephen Spender The Struggle of the Modern (1963) című, elméletileg igénytelen s igen szűk távlatú könyvére hivatkozik. Spender a társadalomtól idegen "modern" és társadalmilag elkötelezett "kortárs" irodalom ellentétét látta a XX. század elejének kultúrájában. James, Joyce, Woolf, Pound és Eliot nevével fémjelezte az első irányt, míg a másodiknak jellemzésekor lényegében véve egyszerűen átvette Bennett, Wells és Galsworthy nevét Virginia Woolf Modern elbeszélő próza (1919) című kiáltványszerű cikkéből. Ha azonban Spender kevésbé szűk távlatban gondolkodik, be kellett volna látnia, hogy szembeállítás hamisan egyszerűsít, hiszen a modern aligha választható el az avantgárdtól, ennek társadalmi elkötelezettségét pedig nehéz lenne kétségbe vonni.

Talán nem egészen túlzás a három német irodalmár szemére vetnünk, hogy olykor túlzottan is meggondolatlanul idéznek más értekezőket. A modernizmus marxista megítéléséről különösen fölületes elemzést kapunk. Lukács csak egy cikkével — annak is David Lodge által rövidített változatával — szerepel, holott a szerzők anyanyelvükön olvashatják a filozófus összes művét; s rajta kívül csupán Gaylord Leroy és Ursula Beitz egyik cikke (The Marxist Approach to Modernism. *Journal of Modern Literature*, 3 (1974), 1158—1174) képviseli a marxista fölfogást. Hasonló könnyelműség nyilvánul meg abban, ahogyan Hoffmann, Hornung és Kunow akkor is fönn tartás nélkül fogadja el mások véleményét, amidőn igen könnyű lenne megcáfolni azokat. Ha Richard Wasson abban keresi a posztmodern megkülönböztető jegyét, hogy az olyan írók, mint Robbe-Grillet "félretették a modernisták mítoszfölfogását" (23.), akkor ehhez az állításhoz elegendő lenne annyit hozzátenni: a mitikus szerkezetek a

Radíroktól A szép fogolynőig egy sor műben hasonló szerepet játszanak, mint az Ulyssesben. Ugyanígy sántít Ihab Hassan érvelése, aki szerint a modern író a kisebbség híve (elitist), sőt előkelősködően visszahúzódo természetű, szemben a tekintély- és kisebbségellenes, közösségi hajlamú, ugyanakkor anarchista posztmodern alkotóval, hiszen bajosan feledhetjük, hogy Kassák vagy az orosz avantgárd közösségi művészetet akart teremteni, a dadaisták pedig anarchizmust hirdettek. Nem kevésbé kétes hitelűek Leslie A. Fiedler tetszetős állításai. A modernizmusnak megfelelő elméletet ő az angolszász "új kritikában" látja, elhallgatván, mennyi hagyományörzés volt ebben az irányzatban. Azt is nehéz elfogadni, hogy a posztmodern "új regény" lényege magas és népszerű kultúra különbségének megszüntetéseként határozható meg, hiszen aligha igaz, hogy Pinget, Ollier vagy Ricardou ténylegesen vagy akár szándéka szerint népszerűbb szerző lenne Hemingway-nél, akit Hassan jellegzetesen "modern" írónak tart.

Az első tanulmány után tehát a másodiknak sem sikerült tisztázni a modern és posztmodern mibenlétét. Sőt, nagyobb igényei miatt a második kísérlet még teljesebb kudarcnak tekinthető, hiszen a szerzők a "kortárs" nehezen meghatározható fogalmával bíbelődnek hosszasan, miközben könnyedén vetik el azt a fogalmat, amely alighanem sokkal inkább használható az irodalomtörténész számára. "Az avantgárd fogalma szemlátomást elavult" — írják (30.), nem gondolván arra, hogy e fogalomról a legutóbbi években is több elméletileg igényes kütet jelent meg.

Az irodalomtörténészek kudarcá láttán az olvasó könnyen arra a következtetésre juthat, hogy a posztmodern elnevezés voltaképpen fürge tollú tárcaíróknak köszönheti divatosságát. Közülük is Ihab Hassan és Leslie A. Fiedler cikkei voltak a legsikeresebbek, indokolt tehát, hogy mindketten szerepelnek a kötetben. Hassan voltaképp a kissé maradi Harry Levin fölfogásával azonosítja magát, elfogadván azt a nagyvonalú, de talán még kevésbé bizonyított állítást, mely szerint a modern művész még a humanizmus és a felvilágosodás örököse, a posztmodern alkotó viszont már szembefordul az értelemmel. Némi gyanakvással veszem ennek a szembeállításnak a kifejtését, részint azért, mert Hassan francia elméletírók hatásával magyarázza a posztmodern amerikai irodalom kialakulását, elhallgatván, hogy az általa földidézett gondolatokat a franciák általában német szerzőktől vették át, s még inkább azért, mert az amerikai esszéista írásában több a hivatkozás, mint a gondolat — a 113–114. lapon például 66 szerző még több művét sorolja föl, azt sejtetvén olvasójával, hogy a posztmodern irodalom Bachelard-tól Brooke-Rose-ig, Koestlertől Piaget-ig, Maritain-től Todorovig terjed. A kifejtetlen társítások és a tet-

szetős általánosítások alighanem a mai amerikai kultúra legsúlyosabb gyengeségéről árulkodnak: a kultúra vegyeskereskedésnek látszik, ahol az áruk a bőség következtében elveszítik saját jellegüket. Hassan két eszmefuttatása mellett főként Fiedler szösszenete képviseli ezt a szellemet, aki a vadnyugati történet, a tudományos-fantasztikus regény, a pornográfia s általában a limonádé könyvek térhódításával azonosítja a posztmodern kultúrát.

Az efféle eredetieskedőkhöz képest még a posztmodern irodalom szenvedélyes elutasítóit is több haszonnal lehet olvasni. Különösen Gerald Graffot, akinek szintén két cikke szerepel a kötetben. Nála legalább önellentmondással és túlfuttatott gondolatmenettel találkozhatunk, ami annyit jelent, hogy vannak részgazságai. Amikor például a folytonosságot hangsúlyozza romantika, modern és posztmodern között, azt állítván, hogy e három irányzat egyaránt a művészetre próbálja bízni a vallás szerepkörét, és Robbe-Grillet lényegében megismétli Emersonnak a műalkotás szerves, vagyis önmagában jelentéshordozó sajátosságáról vallott nézetét, akkor elgondolkodtató történeti összefüggésre hívja föl a figyelmet, annak ellenére, hogy ez az észrevétele nemigen egyeztethető össze annak bizonygatásával, hogy "a posztmodernizmus reakciós törekvésnek látszik, fölerősíti a technokrata, bürokrata társadalom hatását" (38.). Graff fölismerései gyakran megalapozottak, legfőljebb azt lehet kifogásolni, hogy az indokoltnál nagyobb érvényességet tulajdonít nekik. A modern regényírást például a viszonylag egységes polgárság viszonylag zárt értékrendjével hozza összefüggésbe, míg a posztmodern kultúrát viszonylag rétegzetlen s hagyományvesztett osztálytársadalom termékének tekinti, s ebben valószínűleg megint igaza van, csak akkor téved, amidőn úgy véli: a jelenkor már nem tanúsít ellenállást a kulturális újítással szemben.

Mennyiben számít Graff a posztmodern irodalom ellenzékéhez? Annak alapján, hogy Hassannal, Fiedlerrel és másokkal szemben kétségbe vonja ennek az irányzatnak az újszerűségét. Némileg ironikus színben tűnnek föl az újdonságot hajhászó esszéisták, ha figyelembe vesszük, hogy Ronald Sukenick és Raymond Federman, a két posztmodern regényíró is Graff álláspontjához áll közelebb — annak ellenére, hogy Federman ugyanazon a buffalói egyetemen tanár, ahol Fiedler. Sukenick is, Federman is többnyelvű hagyomány letéteményesének vallja magát. Federman azokat tekinti elődeinek, akik nem tulajdonítottak vonalszerű előrehaladást az életnek s a jelentést a nyelv termékének vélték, Sukenick pedig a forma kirakójátékra emlékeztető térszerű elrendezését és az önéletrajziséget keresi korábbi szerzők műveiben. Különösen Sukenick esetében nyilvánvaló, hogy a posztmodern íróban mélyen él saját történetiségének tudata, hiszen nemcsak regényírókra, de Stevensre, Poundra, William Carlos

Williamsre, az absztrakt expresszionizmus festőire, sőt általában a collage-ra és a rögtönzésre is hivatkozik, amikor az élet kiterjesztéseként értelmezi az alkotó tevékenységet, és a folytonosságot hangsúlyozza művészet és tapasztalás között, elutasítván minden olyan fölfogást, mely a művészetet az élet utánzásának és nem részének tünteti föl.

Bármiként értékeljük is az önéletrajziségnak ezt az átfogalmazását, valószínűleg benne kereshetjük a posztmodern művek egyik jellemzőjét. Ehhez a fölismeréshez képest már csak adalékoknak számíthatnak a kötet utolsó tanulmányaiban előforduló megállapítások. Larry McCaffery a metafikciónak, Charles Russell a közölt jelentés szüntelen lebontásának (deconstruction), Jürgen Peper pedig a műalkotás befelé irányuló jelentéstanának (eine werkinterne Semantik) segítségével jellemzi a posztmodern irodalmat. A legutóbbi e három közül Siegfried J. Schmidt kifejezése, s ez arra emlékeztet bennünket, hogy e tanulmánykötet nem adott választ arra a kérdésre, vajon kifejezetten amerikai jelenségnek vagy pedig nemzetközi irányzatnak kell-e tekintenünk a posztmodernizmust. Természetesen elképzelhető, hogy helytelen ezt számon kérni a kötet szerkesztőin, hiszen ők csak annak a számbavételére vállalkoztak: mennyit is lehet eddig megjelent esszékből tudni az amerikai posztmodernizmusról. Legföljebb annyit jogos megjegyezni: a kötetet záró, Alfred Hornung és Rüdiger Kunow szerkesztette irodalomjegyzék ellentmond ennek a szerényebb célkitűzésnek és egyben a könyv címének is, amennyiben a "modern", "posztmodern" és "kortárs" fogalmára vonatkozó nemzetközi munkák felsorolásával olyan vérmes igényeket ébreszt az olvasóban, amelyeket az itt összegyűjtött tanulmányok bajosan tudnak kielégíteni.

Szegedy-Maszák Mihály

Charles Caramello: Silverless Mirrors — Book, Self & Postmodern American Fiction. Tallahassee, 1983. Florida State University Press, XI + 250.

Az alapvetően tájékozott olvasó, akinek már ismerősen csengenek az olyan fogalmak, mint "posztmodern", "metafikció", "dokonstrukció" és így tovább, Charles Caramellónak az amerikai posztmodern prózával foglalkozó monográfiájában még mindig bőven talál olyasmit, ami újat tár fel ennek az irodalomnak a gyakorlatáról vagy újat mond az elméleti vita jelenlegi állásához képest. A Silverless Mirrors ("Foncsorozatlan tükörök") kettős funkciót tölt be: egyrészt a posztmodern próza kérdéskörébe bevezető magas szintű alap-

könyv a tájékozatlanabb olvasó számára, másrészt izgalmas mondanivalót tartogat a szakavatottaknak.

Nem mintha szándéka szerint bevezető alapkönyv kívánna lenni. Ám az, hogy a posztmodern próza foncsorozatlan, nem tükröző tükör, amint az alcím-ben jelzett gondolati magnak az a fele is, hogy ez a próza a könyv hagyományos koncepcióját leépítő szándékkal felbontja "a könyv"-et, és "az autoritás koncepcióját demisztifikálandó, a fikcióképző szerzői ént a fikció által meghatározott textuális énné alakítja", vagyis "formáló jelenlét"-ből "formált hiány"-nyá — mára már alaposan körülragott, ha nem is teljesen lerágott csont (a kérdés részleteiben és dokumentálásában még bőven adottak a hozzájárulás lehetőségei). Ez a Caramello-könyvet hajtó vezérgondolat első fokozata.

Ezen a szinten Caramello is felmondja a posztstrukturalista indíttatásról tudandókat (Barthes, Derrida), rövid kitekintésekben és utalások tömkelegével végigkalauzol bennünket az európai és amerikai esztétikai, kritikaelméleti, regényelméleti és regénygyakorlati hatásokon. Mindezt összeszedetebben, teljesebb képet nyújtón és szisztematikusabban annál, amit megszoktunk. (Ettől lesz jó alapkönyv.) Ehhez járul az elmúlt időszakban felhalmozott szakirodalom felvonultatása és a vele folytatott vita. Itt külön említést érdemel Alan Wilde neve, akinek 1981-ben megjelent Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination c. munkájára Caramello is támaszkodik, egyúttal Wilde "autentikus" (rekonstruáló) posztmodernet és "reduktív" (ultraformalista) posztmodernet ellentétező felfogásával vitatkozva. Frappáns terminológiát is ajánl Caramello a posztmodern prózával kapcsolatban sokat elemzett jelenségek találóbb megfogására: a posztmodern könyvet "formahibrid"-nek, más vonatkozásban "anyagiságát vállaló regény"-nek mondja; a "modern ambivalenciá"-t szerinte "posztmodern bivalencia" váltja fel, a "fogalmi regény"-t a "fizikai regény"; a "fikció-mint-világ" regénye átadja helyét a "világ-mint-fikció" regényének, ahogyan a "regény-mint-világ" a "szövegiesült világ"-nak.

Ezen az első szinten — a részeredmények mellett — ékessége a könyvnek a Moby Dick fejezet, mely a Melville-regényben jelöli meg az amerikai "posztmodern fordulat"-ot, ahol is először csuszamlik meg a szöveg az amerikai irodalomban a "könyv"-től (*le livre*) az "írás" (*l'écriture*) felé. Érdeme Caramellónak, hogy William Gass, John Barth és Raymond Federman mellett részletes figyelmet szentel a téma szempontjából jelentékeny, ám a kritika által meglehetősen mellőzött figuráknak, amilyen Walter Abish, Eugene Wildman és Kenneth Gangemi. És szerencsés ötlet volt bevonni a szépírók közé az "új-

gnosztikus", "poszthumanista" Ihab Hassan kritikai és kultúrposztmodernizmusát.

Sokkal izgalmasabb azonban a téma ismerői számára az, hogy a Silverless Mirrors az alapkérdéseket tekintve is mond újat is. Ez pedig a monográfia alapgondolatának második fele, a vezérgondolat második fokozata. Caramello helyesen veszi észre, hogy az amerikai posztmodern dekonstrukció, könyv és szerzői én leépítése, bonyolultabb kérdés annál, hogy elegendő legyen regisztrálni és dokumentálni. Az amerikai próza ugyanis lassítja is a könyvfelbontó folyamatot, "késlelteti" a könyv koncepciójának leépülési menetét, ahogyan végső soron "ellenállást tanúsít" a szerzői ént transzformáló és az autoritást demisztifikáló tulajdon tendenciájával szemben is. A Silverless Mirrors valójában az amerikai posztmodern prózának erről az ellentmondásosságáról szól, felbontási igyekezet és megőrző nosztalgia kettősségéről. És arról, ami elméletileg feszül e mögött az ellentmondásosság mögött: ez az irodalom elméleti szinten látszólag összeférhetetlen hatásokat inkorporált, nevezetesen, a formalista és modernista könyveszményt egyrészt, valamint a "szöveg" (Barthes) és "írás" (Derrida) posztformalista és posztstrukturális eszményét másrészt. Impozáns felkészültséggel és kritikai bölcsességgel vizsgálja Caramello azt is, ahogyan a formalista-modernista és posztformalista-posztstrukturális elem no meg a Melville-től eredeztetett amerikai hagyomány találkozik a posztmodern prózában. Mindezek elméleti és dokumentatív bogozgatásában rejlik az, ami igazi tudományos hozzájárulást jelent a jelenlegi eredményekhez.

Következő lépésként, majd valaki másnak a tollából, odakívánczozna az eddigi eredmények mellé az is, hogy a Caramello által meggyőzően felmutatott kettősségnek mi a következménye, azaz, mi mindent közvetít metafikciós és dekonstrukciós önproblémáin túl ez az irodalom, miközben nem óhajt túlmutatni önfolyamatain és nyelvi közegén, és önmaga megszüntetésével van elfoglalva — azt mégis akadályozó módon.

Abádi Nagy Zoltán

Maurice Couturier, ed.: Representation and Performance in Postmodern Fiction. Montpellier, 1983. Université Paul Valéry, 207.

Számtalan konferencia és ülészak nyújtott fórumot az elmúlt évtizedekben a kortárs amerikai regénynek és ezen belül a posztmodernizmusnak is. Az

1982 áprilisában Nizzában lezajlott rendezvény azonban legalább három vonatkozásban eltér a korábbiaktól: európai amerikanisták rendezték; nemzetközi jelenséggént vizsgálták a posztmodern regényt; és kifejezetten a posztmodern regényt tűzték napirendre, annak is a leglényegére, ábrázolás és performancia kérdéseire összpontosítva. A konferencia anyagát Representation and Performance in Postmodern Fiction (Ábrázolás és performancia a posztmodern regényben) címmel kötetben megjelentették. A könyv tanúbizonysága szerint mások mellett nem kisebb írók és kritikusok hallatták véleményüket, mint az amerikai William Gass, Ihab Hassan, Thomas LeClair, Jerome Klinkowitz, Clarence Major és Stanley Elkin vagy az európai Michel Butor, Tony Tanner, Christopher Bigsby, Maurice Couturier, Johan Thielemans.

Maurice Couturier, a konferencia rendezője és a kötet szerkesztője logikusan rendezi az anyagot. Az első rész Couturier, Claude Richard, Tanner, Gass, Hassan és Alfred Hornung elméleti hozzászólásait tartalmazza. A második részben a posztmodern regénygyakorlat kerül nagyító alá. Itt Régis Durand értekezik Walter Abish-ről és Johan Thielemans Gilbert Sorrentinóról; Heide Ziegler a posztmodern iróniáról és konkrét példáiról (Gass, Abish, Barth, Elkin); Thomas LeClair annak konkrét megnyilvánulásairól — Gaddis, Heller, Coover, McElroy, Pynchon, Barth, DeLillo —, ahogyan a posztmodern mű fölülkerekedik az "extralineáris" valóságon, új szemléleti módokat és művészi módszereket alkalmaz mesterien. A harmadik rész az interferenciáké: Chris Bigsby képzőművészet, színház és valóság viszonyát taglalja; Jerome Klinkowitz a festészeti hiperrealizmus és az általa "kísérleti realizmus"-nak nevezett posztmodern törekvés viszonyát; Clarence Major a mindenkori regényújító-vonal — Swift, Sterne, Melville, Breton, Cocteau, Marquez, John Wideman, Adrienne Kennedy, Ursule Molinaro, Ishmael Reed — tér- és időtechnikáját, valamint tér és idő tematikus megjelenítését elemzi ábrázolás és performancia szempontjából. A kötet negyedik része — "jelenlétek" — Elkin-esszéjét és Butor-interjút tartalmaz.

Ekkora sokféleség a jelen keretek között értékelhetetlen. Szögezzük le, hogy a résztvevők sok irányba kitekintenek, mégis ügyesen összpontosítanak a konferencia témájára. A posztmodern regény iránt érdeklődő magyar olvasó bátran engedjen a fenti vázlatos bemutatás csábításának, mert releváns, magvas, izgalmas írásokat olvashat, ha felüti a könyvet. Terjedelem hiányában mi beérjük a legfontosabb elméleti megállapítások rövid felvillantásával.

Kezdjük azzal, hogy a témát jelölő "representation" szó jelentése a hagyományosan bevett "ábrázolás"-ról "reprezentáció"-ra módosul bennünk a könyv olvastán, hiszen olyan fogalmat igyekezett a konferencia a posztmodern

regény kontextusaiban körüljárni, amelyet "reprezentáció"-nak mond és egyre többet használ a nyelvészet, a pszichológia, a kommunikációelmélet és a természettudomány.

Mi teszi hát a posztmodern reprezentáció és performansia lényegét, vagyis azt, ami már nem írható le az arisztotelészi mimézisfogalom elvetése vagy radikális átértelmezése nélkül? Couturier szerint az, amit Roland Barthes valóság-effektusnak nevez ("effect de réel"); Richard szerint az okozatiság destabilizációja vagy fejreállítása; Tanner szerint az ismert reprezentációs formák robbantása vagy "kificamítása" és az "új mondattudatosság"; Gass szerint a "szöveg szövegiségére" összpontosító írói magatartás; Hassan szerint a történelmi pillanatban való létezés politikumát is hordozó szó; Hornung szerint "az emlékező képzelet" révén a valósággal igenis kapcsolatot tartó életrajzi-önéletrajzi töltés; Abish és Durand szerint a világ én-központúságának felfüggesztése; Ziegler szerint a posztromantikus ironia; LeClair szerint többek között rendszerelméleti — széthulltság utáni rendszereket konstruáló — mentalitás; Bigsby szerint a festészeti, szobrászati, színházművészeti "fotorealizmus"; Klinkowitz szerint a realiztikus, de átlátszatlan felületek; Major szerint az adott történelmi pillanatban gyökerező, de annak bevett technikáival dacoló mű új, eleven tárgyként való belehelyezése a világba; Elkin szerint a szokványból kibillentő jelleg; végezetül, a saját megfogalmazása szerint "posztregényszerűségeket", "posztkönyvszerűségeket" író Butor úgy véli, hogy a valóságba átalakító módon beavatkozó, a nyelvet láthatóvá tevő, újszerű tipográfiai prezentációval élő, az olvasóban a speciális olvasói státust tudatosító reprezentáció és a barthes-i valóság-effektus adja a posztmodern reprezentáció lényegét.

Több hozzászóló pontosítja a posztmodern regényről alkotott eddigi fogalmainkat, kritikai téveszméket oszlat el avagy élesen bírál bizonyos posztmodern tendenciákat. Így például Tony Tanner szellemesen mutatja meg referencialitás és reflexivitás szokásos szembeállításának értelmetlenségét, és Ihab Hassan élesen — és helyesen — téveszmeként támadja a konferencián szintén jelen volt William Gassnek azt a nézetét, mely szerint az irodalom pusztán szavakból állna.

Abádi Nagy Zoltán

Richard Pearce: *The Novel in Motion. An Approach to Modern Fiction*. Columbus, 1983. Ohio State University Press, XIV + 155.

Hogyan lehet meghatározni a nézőpont fogalmával a jelenkori amerikai regénynek azt a változatát, amelyet általában "posztmodern", vagy — a franciászószóval, de Buffalóban élő író, Raymond Federman nyomán — "surfiction" elnevezéssel szokás illetni? Richard Pearce fejlődéstörténeti okfejtéssel próbál válaszolni e kérdésre.

Kiindulásként szembeállításához folyamodik. Egyfelől Flaubert s még inkább Zola tényszerű leírásait veszi szemügyre, melyeknek jellemző sajátossága, hogy a nézőpont (narrative eye) gépiesen, szabályosan, előre meghatározott cél és rend szerint mozog; másrészt a Humphrey Clinkerre hivatkozik, azt állítván, hogy ebben a regényben nem a szemlélt, de a szemlélő változtatja a helyét. A "surfiction" művelőit ez utóbbi foglalkoztatja a két lehetőség közül — nem a mozgás képeit (pictures of motion) akarják fölidézni, de mozgó képek (pictures in motion) teremtménye a céljuk. Ahhoz a hagyományhoz kapcsolódnak, melyet Smollett után főként Dickens, az ő ösztönzését követve pedig a mozgóképek korai mesterei közül Griffith és Eizenstein, a századforduló regényírói közül pedig mindenekelőtt Conrad képviselt. A "surfiction" nézőponthasználata tehát fokozatos változások eredményeként határozható meg, s Pearce ennek megfelelően az előzmények vizsgálatára szánja könyvének tekintélyes részét.

Magának az alapföltevésnek jogosságát aligha lehet tagadni, a bizonyítást azonban már korántsem mondhatjuk kielégítőnek. Pearce nem ad új szempontokat Joyce, Faulkner, Nabokov, Beckett vagy Pynchon műveinek értelmezéséhez. Sem elméleti, sem történeti vonatkozásban nincs egységes gondolatmenet, s ezért az olvasó olykor már úgy érezheti, mintha nem is ugyanahhoz a könyvhöz tartoznának az egyes fejezetek. Megtudjuk például, hogy 1932-ben Faulkner Mickey Mouse forgatókönyvet tervezett Hollywoodban, vagy találkozunk azzal a meglehetősen közhelyszerű állítással, mely szerint Joyce a nyelv önfejlesztő erejének fölismerésével mutatott példát Beckettnek, de sem az nem világos, mi köze e tényeknek a könyv témájához, sem az nem egészen érthető, miért is szorítkozik a számításba vett XX. századi művek köre az angol nyelvterületre. Az ugyan minden bizonnyal igaz, hogy a kései Joyce-nál az elbeszélő éppúgy belép a történetbe, mint Faulkner-nál vagy Beckett-nél, de föltehető a kérdés, vajon nincs-e ez ugyanígy számos más kortársuknál. Pearce a ténylegesnél szűkebbnek tünteti föl megállapításainak érvényességét, vagyis túlzottan általános jellemzést ad az általa vizsgált művekről.

A "surfiction" meghatározása ezért hiányos: szerinte az ide sorolható művek az embert nem ésszerű lényként, az életet fikcióként, a világot pusztá földszínként jelenítik meg, az olvasó azonban aligha érheti be ennyire tág minősítéssel.

Különösen jól észrevehető a könyv fogalmi fegyelmezetlensége s a bizonyítás fölületessége abban a fejezetben, mely Pynchon regényeivel foglalkozik. Pearce szerint Pynchon fejlődéstörténetileg korábbi szakaszt képvisel, mint Joyce. Eleve korántsem vonnók kétségbe ennek az állításnak a hitelét, pusztán azt kifogásoljuk, hogy Pearce beéri kinyilatkoztatással, amikor azt hangoztatja: Pynchon elbeszélője sohasem lép be a történetbe. A Gravity's Rainbow alaposabb elemzésével akár még ennek az ellenkezőjét is lehetne bizonyítani, de ez itt nem lehet feladatunk, s ezért mindössze annyit szögezhetünk le: Pearce nem vállalkozik érvelésre. Minősítései megalapozatlanok, mert fogalomhasználata fölöttébb bizonytalan. Kétféle: "hagyományosan logikus, célelvű és világos", illetve "logikátlan, célelvűtlen, zavarba ejtő" cselekménybonyolítást különböztet meg (83.), s a Gravity's Rainbow-t a második változattal hozza összefüggésbe, ám szembeállításra odavetett s elméletileg teljesen megindokolatlan. Föl sem merül Pearce-ben a gondolat, hogy a történés várhatósága az olvasó ismeretein múlik — Pynchon regényének Erdélyre tett utalásai például alighanem többet vagy mást jelentenek magyar, illetve nem magyar olvasóknak. A Gravity's Rainbow éppúgy nem könnyű olvasmány, mint az Ulysses, de az utalások csak addig rejtettek, amíg az olvasó föl nem deríti őket. Pearce nem veszi a fáradságot, hogy megfejtse a könyv üzenetét, ehelyett fölületes általánosításhoz folyamodik. Elkerüli a figyelmét, hogy a Gravity's Rainbow bonyolult cselekménye nagyon is célelvű, a sok történeti példa mind azt hivatott szemléltetni, hogy a történelem mindig a győzteseket "igazolja", a veszteseknek csakis szellemi értelemben vagy valamiféle más létformában lehet kárpótlásuk. Már az I. rész jeligéje, a Wernher von Brauntól vett idézet is ezt a végkövetkeztetést vetíti előre: "A természet nem ismer megsemmisülést, csak átalakulást. Mindaz, amit a tudománytól tanultam s tanulok, azt a hitemet erősíti, hogy szellemi létünk tovább folytatódik a halál után."

Méltánytalanság lenne tagadni, hogy Pearce több észrevételével is hozzásegíti az olvasót a "surfiction" nevű irányzat megértéséhez. Találón állapítja meg, hogy Federman — Rabelais és Beckett ösztönzését követve — a szóbeli történetmondás hagyományához kapcsolódik, és akkor is igaza van, amidőn kijelenti: az élet véletlenszerűségének megjelenítésében a tömeghalál okozta megrázkódtatás kifejezését, valamint annak egyre mélyülő tudatosodását kell

látnunk, hogy Amerika jórészt rossz irányban vezeti le erőfölöslegét s egyre inkább az "összetett fölszínesség" (117.) megtestesülése lesz. Az ilyen önmagukban értékes részmegfigyelések azonban bajosan feledtethetik az olvasóval, hogy a könyv lényegében véve nem ad választ a benne fölvetett kérdésre; nem jelöli ki a "surfiction" történeti helyét, mert meghatározatlanul használja a gondolatmenet szempontjából központinak fölitélezett fogalmat, s így az olvasó számára nem világos, mire is gondol a szerző, amikor elbeszélő nézőpontról értekezik.

Szegedy-Maszák Mihály

Linda Hutcheon: Narcissistic Narrative — The Metafictional Paradox. Waterloo, Ontario, Canada, 1980. Wilfrid Laurier University Press, 168.

A kanadai McMaster Egyetem adjunktusnőjének munkájáról csak elismeréssel szólhatunk. Alább ugyan néhány kérdésben fenntartással élünk, ez azonban mit sem változtat az alapkörülményen: Linda Hutcheon komoly elméleti felkészültséggel, angol, francia, olasz, spanyol, amerikai, német szépirodalmi példanyag értő felvonultatásával mások által többnyire megkerült nagy összefüggések taglalásába vág bele a metafikcionalitással kapcsolatban, és a kritikai eklektikusságot eredetiséggel vegyítve, megszívlelendő eredményre jut.

A merész kevesek is ritkán taglalják például, mimézis és antimimézis elméleti viszonyát a metafikciós, generatív vagy "poszt"-akármí ("posztmodern", "posztkortársi", "poszthumanista" és a többi) irodalomban. Szokás inkább ki nyilatkoztatni, hogy az antimimézis igenis szemben áll a mimézissel, s utóbbi elutasításával egyszerűen előbbi természetrajzát, harcias apológiáját kapjuk, olyan vitaesszéekben és tudományos monográfiákban, melyek gyakran talán mélyebben szántanak (meg újraszántanak) Hutcheonnál — de csak egy-egy keskeny parcellát. S közben egyre zavarosabb fogalmaink lesznek a formációk felszíni együttállásáról. Hutcheon újszerűen rendszerezi és egészíti ki a metafikcióról eddig alkotott ismereteinket, de ennél is nagyobb érdeme, hogy világosan rendbe rakja a mimetikus-antimimetikus terep egészének térképét is.

A "narcisszisztikus elbeszélés" a metafikció szinonimája a monográfiában, és önfolyamatainak szemléletébe merült elbeszélőművészetre utal. Hiszen a metafikció: "a fikcióról szóló fikció", a fikcionálás fikcionálása, "tulajdon narratív és nyelvi identitását kommentáló alkotás". A metafikció nem jelent szakítást az irodalmi hagyománnyal, sem történetileg, sem elméletileg

— állítja nagyon helyesen Hutcheon. A regény már születése pillanatában tudatában volt önnön folyamatainak, azaz, jelen volt benne a metafikciós elem, amint azt a Don Quijote bizonyítja. Mindössze arról van szó, hogy ezek a folyamatok nem mindig egyformán vannak szem előtt. Nagyon előtérben állnak a Tristram Shandyben, ismét láthatóvá válnak napjaink metafikciós irodalmában, de a "mindentudó" elbeszélő perspektíva formájában az író világrendező szerepét tudatosító nagyrealizmusban sem válnak teljesen láthatatlanná.

A metafikció műfajelméleti vonatkozásban sem jelent szakítást a hagyománnyal, még kevésbé jelenti a regény halálát. Az írás, a művészi alkotófolymat is a valóság része, ezért ennek ábrázolása mimetikus és nem antimimetikus. Ahogyan nagyon is mimetikus a metafikcionalitással többnyire társuló felfogás a valóság fikcióvá válásáról és ezért a fikció valóságként való kezeléséről, hiszen az életben fellelhető utánozza vele a metafikció, olyasmint, amit nap mint nap mindannyian átélünk: a valóság eseményeinek egyéni, csoport- vagy társadalmi érdek, hangulat stb. szerinti átalakítását, torzítását, tehát fikcionalizálását, vagyis egy sereg fikció valóságként való kezelését. Számos mai író egyszerűen odateszi ezek mellé a valóságfikciók mellé a mű fiktív világát, hogy valóságként fogadtassa el. Az ilyen mű éppen a metafikcionalitásával, önfolyamatainak hangsúlyozásával nem enged passzív beleélést, elidegeníti az olvasót, csakis fikciónak, és nem az objektív világ tükrének tünteti fel magát. A mimetikus hagyomány nem vész el, de átalakul. Nem az elkészült mű lesz a fő cél, mely aztán a makrokozmosz foglalata akar lenni, és passzívan beleélő azonosulást követel az olvasótól. Inkább folyamattá válik az irodalom, az elidegenített olvasótól aktív közreműködést követel, a mű az ő fejében készül el, a művet ő konkretizálja. Ami történik, az mimézis, de a mű mimézise helyett folyamatmimézissel van dolgunk. Saussure, Wellek, Northrop Frye, Roman Ingarden, Wolfgang Iser, Robert Alter és mások gondolatai is jelen vannak mindebben. Elejti viszont Hutcheon a derridai posztstrukturalista álláspontot, hiszen az önábrázolás is ábrázolás.

Ami a metafikció természetrajzát illeti, Hutcheon az elbeszélőművészet narcizmusának két válfaját különbözteti meg: a nyílt (tematizált) és a burkolt (aktualizált) narcizmust, mindkettőn belül elkülönítve a narratív struktúrában és a nyelvi struktúrában alkalmazott narcisszisztikus elbeszélőművészeti stratégiákat. Közben arról is értesülünk, hogy a burkolt nyelvi narcizmus az a változat, melynek túlajtása a regény identitását veszélyezteti; és hogy a modern metafikciót az olvasás és az alkotás aktusának majdhogynem egybevonása különbözteti meg az irodalmi öntükrözés korábbi formájától (az olvasó alkotótárrsá válik, a regény "heterokozmosz"-a, mely nem mikrokozmosz,

hanem saját rendű és harmóniájú szuverén kozmosz, immár nem szemlélendő tárgy, hanem hatás, mely az olvasó közreműködésével, őbenne teremődik meg).

Nehéz dolgokat kellett Hutcheonnak egyeztetnie. Bátran és eredményesen tette. Ugyanakkor, a példamutatóan toleráns kritikai alapállás ellenére, sok a kizárólagos megfogalmazás. Attól, például, hogy a regény saját jogú valóságként kíván fellépni, bizonyos esetekben, bizonyos mértékben és módokon még szemlélhető lehet belőle a nyelvi-irodalmi valóságon túli objektív világ. Ahogyan attól, hogy a metafikciós irodalmi nyelv nem a tényeken alapuló tudományoktól vár igazolást, hanem "új, koherens, motivált univerzumokat" teremt, még tud a külvilág tényeivel verifikálható világot is fiktív módon előállítani az irodalmi nyelv. Van némi tisztázatlanság akörül is, hogy az olvasónak valóságként kell elfogadnia a képzelet alkotta konstrukciót — ha arra gondolunk, amit maguk az írók szoktak hangoztatni, hogy az olvasói hitetlenkedést nemhogy legyőzni nem szabad, de építeni kell rá (hiszen az olvasónak mindig tudnia kell, hogy nem a valósággal, hanem fikcióval van dolga). Ha a két állítás nem mond ellent egymásnak, akkor a "valóság" definiálható kétféleképpen (a jelen kontextusban még akkor is zavaróan), és világosabban kifejtendő lenne az egész kérdés lélektana. Azzal pedig, hogy az olvasói képzeletben születnek meg a fiktív világok, két gondunk van. Az egyik: végső soron így van ez a legmérsékeltebb metafikcionalitású realista regényben is, ahol az ábrázolt világnak az olvasó által elképzelt változata eltérhet attól, amit az író elképzelt. Tehát — és ez Hutcheon alaptételeivel áll összhangban — itt sem merőben új jelenségről, hanem módosulásról, fokozatbeli eltérésről van szó. A másik: sajnos, épp a burkolt nyelvi nárcizmusban leginkább nem jön létre semmi, ami világnak nevezhető, ha mégoly fiktívnek is. Sőt, az író szándékosan meghiúsítja egy önérvényű világ kialakulását, és a "heterocosm"-ból a "cosm" az, ami hiányzik, valamiféle "heterotext" pedig, ami marad. Másrészt előfordul, hogy épp az ilyen át nem eresztő szövegek utalnak az objektív valóságra, anélkül, hogy a műben, illetve az olvasóban összeállna a mű saját világa, közönségesen szólva: anélkül, hogy a mű önfolyamataiból "kijönne valami". És nem mentes a Narcissistic Narrative az olyan nesze semmi, fogd meg jól meghatározásoktól sem, amilyen a burkolt nyelvi nárcizmusban még mindig fellelhető ábrázoló funkcióról szóló: "Míg igaz az, hogy a mű önmagában zárt, mesterséges egységgé válik, a kapcsolat a művön kívüli világgal mindazonáltal létrejön a nyelvi fikcionálásban, a szavakkal történő világgalkotás folyamatában."

Hutcheon helyesen jár el, amikor nem azonosítja a "posztmodern"-t a "metafikció"-val. Két széles, a mai korban érintkező kategória ez, de míg szá-

mos posztmodern alkotás metafikció is egyben, utóbbi messze visszanyúlik a posztmodern regény előtti idők elbeszélőművészeti nárcizmusába. Szerzőnk viszont ezzel el is ejti a "posztmodernizmus" fogalmát, úgy tetszik anélkül, hogy a fenti helyes distinkción túl alaposabban átgondolta volna metafikció és posztmodernizmus viszonyát. Mintha belül maradna a metafikción olyasmi is, ami egyszerűen posztmodern, de nem metafikció. A hivatkozott írók között nem egy alkotott olyan műveket, amelyek se nyílt, se burkolt módon nem szólnak önmagukról, egyszerűen csak radikálisan új módokon hozzák létre önmagukat (pl. Coover, Sukenick több írása).

Abádi Nagy Zoltán

Jerome Klinkowitz: *The Self-Apparent Word — Fiction As Language/Language As Fiction*. Carbondale and Edwardsville, 1984. Southern Illinois University Press, X + 150.

Harmadik kötetként illeszkedik ez a könyv a Literary Disruptions című irodalomtörténethez és a The American 1960s című kultúrtörténethez. Klinkowitz most visszautal arra, ami egyértelműen kicsendült a megelőző két monográfiából: a hatvanas évtized közepétől kezdődően létezik Amerikában egy prózaújító törekvés, mely hadat üzent az olvasói beleélésnek, és nem ábrázolni akarja a világot, hanem — önnön kitalálás-jellegét hangsúlyozva — önmagával kiegészíteni, gazdagítani a valóságot. Az irodalomtörténet és kultúrtörténet után a The Self-Apparent Word most regényelméleti síkon igyekszik világosabb terminológiával körülhatárolni, alkotókban és művekben is egyértelműben kitapintani ezt az újító áramlatot.

Regényelméleti szempontból egyetlen gondolatot visz végig a monográfia. Klinkowitz az irodalom nyelvi képződmény jellegéből kiindulva alapvető különbséget lát a hagyományos regény és a mai újító regény nyelvhasználatuk között, előbbit "self-effacing", utóbbit "self-apparent" nyelvnek-irodalomnak nevezi. A "self-effacing" azt jelenti, hogy a hagyományos realizmusban és a modernizmusban-posztmodernizmusban is a hatvanas évek közepéig, a szó ábrázoló funkciója áll előtérben. A szó túlmutat önmagán, ezáltal háttérbe állítja, feledteti, mintegy törli önmagát, illetve ez az egész irodalom is önmagát, mint kitalálást, mint irodalmat. Ebbe az irodalomba bele kell élnünk magunkat. A szó itt csupán ablak, melyen át mögöttes világra tekintünk. Alázatosan ablakot nyit, és önmaga minél láthatatlanabb marad.

Az újak kezében — és ennek megvan a maga fokozatosan felerősödő előzménye az irodalomban — a szó inkább lezárni, homályosítani igyekszik a kilátást, önmagára hívja fel a figyelmet, ez az irodalom nem valóságként, valóságutánnaként, hanem kitalálásként, a valóságban nem létezőként, önmagáért, irodalomként akar feltűnni. Ezt jelenti a "self-apparent". A Klinkowitz-gondolatot a "self-effacing" és a "self-apparent" játékos magyarázatával ragadhatjuk meg a legfrappánsabban, ha "öneltüntető" és "önfeltüntető" szóról, illetve nyelvhasználatról beszélünk. Az irodalomra vonatkozóan magyarul célszerűbb mégis "ábrázoló" és "nyilvánvaló" irodalmat mondani, hiszen utóbbi esetében olyan képződménnyel van dolgunk, mely önnön valóságaként, nyilvánvalóan irodalom, tehát önmaga — és nem a rajta kívüli világ ábrázolása — kíván lenni. Az irodalom-jelleg elsődleges nyilvánvalóságát hangsúlyozza. A nyilvánvaló irodalom egyben önvilágú irodalom. Nem a minden-műnek-megvan-a-maga-külön-világa értelemben, hanem azért, mert a mimetikus hagyományt odahagyva nem a világ világa a regény, hanem világ a világban. És ahogy az lenni szokott az elméleti könyvekben, menet közben Klinkowitz is többször finomít a definíción: a nyilvánvaló irodalom egy tárgy kíván lenni a világban a sok közül, és nem tükörképe a világnak; az öneltüntető (ábrázoló) szóval írt mű a regény lapjain kívül játszódik, míg az önfeltüntető szavakból épülő alkotás a könyv lapjain történik.

Klinkowitz ezután azt mutatja meg, miként létezik egymás mellett a kortárs amerikai irodalomban az öneltüntető és az önfeltüntető szó. Előbbire Philip Roth a példa, akinél semmi, a mű autonóm valóságára mutató többlet nincs a szóban, azon túl, hogy pusztán jele-mása annak, amit jelöl, s aminek a művön kívüli valóságban van funkciója. A nyilvánvaló regényben, ezzel szemben, a jel nem a művön kívülre, hanem belültre mutat. Ezt az írásmódot Vonnegut, Hughes Rudd, Malamud, Barthelme, Brautigan, Coover és Sukenick példákkal szemlélteti a szerző, bemutatva egyben a regény — mondjuk így — önvilágúsításának technikáit. Az irodalmi jel ábrázoló funkcióját háttérbe szorító, önvilágosító stratégiák: a művön kívüli valóságban jelentéssel nem bíró, önmagára visszamutató jel létrehozása; csak a beszélő sajátos referenciavilágán belül érvényes idioszinkretikus narrátori hangvétel; a kollázs, mely önmagukban egyébként szabályos referenciájú jelek képtelen kombinációja; az egyes jel képtelenségig vitt referenciaburjánzása; valószínű jelek valószínűtlen használata; az önmagáról szóló elbeszélés.

Külön fejezet foglalkozik azokkal az alkotói stratégiákkal, amelyek a XX. századi modernizmusban az autonómia felé vitték az irodalmat, de nem vettek még el a kifejezetten nyilvánvaló irodalomhoz. Itt Proust, Joyce,

Stein, Beckett, a francia újregény, a mai amerikaiak közül Burroughs, Barth és Pynchon kerül szóba. És az elméleti vonal: Husserl, Barthes, Robbe-Grillet, valamint nagy hangsúllyal a Tel Quel-csoporthoz tartozó Jacques Derrida és Julia Kristeva.

Az irodalom nyelvi képződmény jellegét előtérbe állító törekvés legjellemzőbb terméke az irodalom ön-reflexivitása, a metafikció. Az elméleti álláspontok és ellenvélemények felvonultatása után Barthelme, Gass, Sukenick, Federman, Coover, Abish, Sorrentino művészi gyakorlatából vett példák következnek. Ezen a ponton, a metafikcióval foglalkozó részben, jut el a könyv addig, ahol szerzőnk továbbfejleszti a korábbi munkák alapján várható teóriát, és ahol megmutatkozik a legfrissebben kibontakozó irányzat, és megtudjuk, kik képviselik.

Klinkowitz szerint is korlátozza, beszűkíti a metafikciót a fárasztóan túlhajtott önszemlélet, a kizárólagos esztétikai önhit. Másrészt, míg a nyelv nyelv marad, nem kapcsolható ki belőle a jelen túlra mutató jelentés, az ábrázoló funkció. Az egyetlen megoldás az amerikai próza számára: a valóság embert érdeklő problematikáinak visszakapcsolása az irodalomba — az esztétikai önreflexivitás "tűzijátékai" és "a stílus tautológiái" után. Klinkowitz szerint három író képes erre úgy, hogy az önvilágú irodalom eredményeit is megtartsa, azoknak mintegy értelmet, emberi relevanciát kölcsönözzön. Az írók: Walter Abish, Stephen Dixon és Clarence Major. A tollukból születő, az újítást a realizmusba visszavezető stílust "kísérleti realizmus"-nak nevezi a szerző.

A The Self-Apparent Word sehol sem mondja, hogy a nyilvánvaló irodalom képviselői határozzák meg a mai amerikai irodalom arculatát. Mivel azonban azonosul ezzel a törekvással, és fontosabbnak érzi a hagyományos realizmus továbbélésénél, a valóságos nagyságrendi viszonyok némi torzulást szenvednek, ha a teljes mai amerikai mezőnyt tekintjük. Még maga a kísérletezés is nagyobb sokféleséget mutat annál, hogy az irodalmi mű kitaláltságát, esztétikai és nyelvi valóságát előtérbe helyez — egyébként kaleidoszkopikus törekvéseket magába olvasztó — vonulatban összefogható legyen.

Jerome Klinkowitznak viszont mentségére szolgál, hogy nem is tűz mászt célul, mint egyfajta — általa legmeghatározóbbnak érzett — innovációs törekvés elméleti leírását, beillesztését. Az indító és minduntalan visszatérő ablak-metaphora ugyan okoz némi gondot, ha arra gondolunk, hogy már Ortega y Gasset felvonultatta, méghozzá a modernizmusra vonatkozóan, azaz olyasmivel kapcsolatban, ami még nem az, amiről ma Klinkowitz értekezik. Igaz, Klinkowitz mintha azt mondaná: a modernizmusban már a kertre néző ablak is magá-

ra vonja a figyelmet, de a kert még fontos, az ablaküveg még nem homályos. Ennél sokkal lényegesebb viszont, hogy a szakadás az önfeltüntető és az önfeltüntető szó művészei közt valóságos, a distinkció szellemes és jogos, a terminológia találó. A könyv bőven dokumentálja a teóriát, bővelkedik az egyes szerzőkre, művekre vonatkozó új gondolatokban. Fontos hozzájárulás az önvilágú próza stratégiáinak felsorakoztatása, a számtalan finom lehatárolás, amilyen paródia (Barth, Pynchon) és újítás viszonyának tisztázása. Aligha életrevaló ellenben a "kísérleti realizmus" megjelölés, mely mintha inkább használható lenne a regény Fielding előtti történetének egyes szakaszaira. "Kísérletező" realizmust azért nem mondhatunk, mert nem a realizmus keres új utakat, hanem az újítás tapogatózik a realizmus irányába. Ami a meta-fikciós mellékkanyarból utat találó Abishre, Majorre és Dixonra vonatkozik: érzésünk szerint Abish és Major esetében csak a How German Is It Abishe és a Reflex and Bone Structure utáni Major ígér újat; és egyértelműen Dixon az, akinek legjobb írásai valóban kibontakozással kecsegtetnek. Vitathatónak érezzük ugyanakkor, hogy a dixon-i realizmus újszerűsége az önfeltüntető szóban lakozik csupán. Amint pedig a nyilvánvaló irodalom visszatál a realizmushoz, maga a fogalom is kétségessé válik, hiszen Dixon ugyan valóban a mögépillantást akadályozó kemény hiperrealista felületet fest, amilyen a hiperrealista festők, ám a dixon-i írásművészet titkának épp az a lényege, hogy az önfeltüntető szó mégiscsak és megint csak átereszti a tekintetet.

Abádi Nagy Zoltán

William H. Gass: *Habitations of the Word. Essays.* New York, 1985. Simon and Schuster, 288.

Szépirodalom és értekező próza. Valóban külön műfajt jelentenének? A posztmodern szerzők mintha tagadnák, hogy el lehetne választani őket egymástól. A befogadásközpontú posztstrukturalisták újra érvényt szereztek Montaigne és Emerson műfajának, és néhányan azok közül is egyre szabadabban engedték önkifejező hajlamukat, akiket korábban — lehet, tévesen — a szerkezeti elemzés szentviten apostolainak hittünk. Barthes regényt írt s valómásszerű önéletrajzot, élete vége felé pedig egyre inkább a beismerten elfogult esszéista szerepével azonosította magát. William H. Gass is hasonló irányban változott — vagy lehetséges, hogy e megállapítás saját magam fölfö-

gásának átalakulásával is összefügg? Annyi bizonyos, hogy amikor első két esszékötetéről írtam (Nagyvilág, 1980. 288–289.), még elsősorban az amerikai posztmodernizmus elméletének bölcséletileg iskolázott megteremtőjét láttam benne.

A filozófiai képzettség és a posztmodern irányzat elméleti önigazolása legújabb könyvében is jól megfigyelhető, de talán még fontosabb az esszéista hangsúlyozottan szubjektív önszemlélete és az írásmód rendkívül választékos, olykor már-már mesterkéltn kifinomultsága. A legelső s leghosszabb esszé Emersonról szól, részint mert ő előszeretettel gondolta úgy, hogy a jó könyvet a jó olvasó teremti, részint mert ez a téma alkalmat ad a szerzőnek, hogy eltűnődjék az esszé mibenlétén. Nem véletlen, hogy a fiatal Lukács is az idézett elődök között szerepel: Gass az eszmék kialakulását elbeszélő, szaknyelvmentes írásművet nevezi esszének, vagyis olyan "kísérletre" gondol, amelynek műkedvelő a szerzője, aki nem törekszik történetiségre, az írás folytonosságát, sőt mindenkor egyidejűségét állítja, és nem teremt saját világot, következésképp kizárólag a saját stílusa révén tarthat igényt a maradandóságra.

Nemcsak Gass, de Sukenick, Federman és Barth is ír értekező prózát az amerikai posztmodernizmus jelentősebb képviselői közül, s mindegyikük törekszik arra, hogy kijelölje az irányzat történeti előzményeit. Gass teljesítményét nem egyszerűen a gondolatmenet hosszabb íve különbözteti meg társainak alkalmibb jellegű megnyilatkozásaitól, de egyúttal az is, hogy nagyon tág a nemzetközi látóköre, és több oldalról igyekszik megvilágítani ugyanazt a kérdést, gondos mérlegeléssel próbál lehetetlenné tenni a maga számára bármely fölületes általánosítást. Különösen nyilvánvaló ez A szöveg trópusai-ról szóló írásban — mely eredetileg a posztmodern regényről 1982-ben Nizzában rendezett ülésszakra készült —, valamint a Kultúra, szubjektum és stílus című, negyvenoldalas esszében.

Gass antropológiai fogantatású kultúraértelmezése sokkal tágabb, mint Emersoné, Arnoldé vagy akár T. S. Elioté. Figyelmét nem korlátozza a nyugati örökségre, sőt messzemenően tisztában van azzal, hogy a fehér ember kultúrájára visszavonhatatlanul rányomta bélyegét a többi emberfajtaival szemben tanúsított lenézés. Rendkívül következetesen képviseli a posztmodernekre általában jellemző kulturális öniróniát, ám végső soron mégis szembekerül saját nemzedéktársaival, mert elutasítja a teljes történeti viszonylagosság gondolatát. Nem minden kultúrát tart egyenértékűnek, magasabbrendűnek véli azt, amelyik "az általa megformált embereket nemcsak a befelé nézésre teszi képessé, de arra is, hogy messze kitekintsenek és olyan egyénné váljanak,

aki öntudattal mérlegeli saját magát és éppúgy önálló egész, mint egy jó mondat".

A posztmodern szerzők néhány "alaptétele" nem egyéb naiv téveszménél. Bármelyikünk szert tehet hasonlóra, ha egyetemes érvénnyel ruház föl valamely részgazságot. Sem a leírt szó reménytelen elidegenedettségről, a szóbeliség előnyeiről szóló föltevéseket, sem a szerző halálának hangzatos bejelentését nem lehet komolyan venni. MacLuhan és Barthes állításait Gass maradéktalanul és alaposan cáfolja meg, olyan komorsággal, melyet nem lehet kizárólag az amerikai kultúrának a szigorú megítélésével magyarázni: "Kétely, hitetlenség, idegesség, irónia s megvetés jelzi csalogódásunkat, hiszen az emberiség még szegényebb istennek bizonyult, mint azok az istenek, akik nem léteztek." Ha valami, akkor e Tocqueville és Nietzsche szellemében hozott lesújtó ítélet az, amely révén William H. Gass nemcsak a jelenkor legművészeibb esszéistái, de egyúttal a posztmodern kor legvilágosabb fejű bírálói közé is tartozik.

Szegedy-Maszák Mihály

Ronald Sukenick: In Form — Digressions on the Act of Fiction. Carbondale and Edwardsville, 1985. Southern Illinois University Press, XXII + 247.

Az amerikaiak közül William Gass mellett Ronald Sukenick dolgozta ki a legkövetkezetesebben és legteljesebben elméleti síkon is a maga posztmodern művészetfilozófiáját. Közelebről: fikcionáláseesztétikáját, kompozíciós poétikáját. Pontosan utal a sukenicki kompozíciótan lényegére a folyóiratokban szétszórt írásokat végre egybegyűjtő kötet címe: "in form" — tehát belül az alakuló formán; és "the act of fiction" — azaz szerzőnk számára a fikcionálás dinamikus folyamat. A konvencióktól érintetlen forma ebben a folyamatban teremődik és viszont, az új formák a világ láttatásának új módjaival megújíthatják a tartalmat. Mint az "Előszó" leszögezi: "a forma nem adott valami, hanem invenció tárgya, a tartalom része, és ahhoz hasonlóan az alkotás folyamatában kristályosodik ki".

Tekintettel arra, hogy Sukenick eredeti, felelősségteljes és szisztematikus elméleti gondolkodó, a kötet különösen jelentős, és alapos figyelmet érdemel. Mivel azonban a felvett kompozícióteni "kitérők" közül nem egy magyarul is olvasható — a "Tizenhárom kitérő" és a "Tízféle kitérő" a Nagyvilág 1977/7. és 1984/3. számaiban —, és mert a "Tizenkét kompozícióteni ki-

térő"-t éppen a jelen Helikon-szám tartalmazza, a szokásosnál rövidebbre fogjuk a kötet ismertetését.

A "Bevezetés" most lát először napvilágot, és az emersoni, wordsworthi, poe-i, elioti, olsoni kompozíciótudatos, formatudatos hagyományok folytatójaként veszi fel a harcot az ellen a nézet ellen, mely szerint az avantgárd művészeti ellenzékiesség ma már — a modernizmus hivatalos kultúrává válása révén — pozíciójavesztett üres póz.

A magyarul is olvasható három kitérőhöz korábban megjelentként csatlakozik "a nyelv politikájá"-ról, az amerikai író társadalmon belüli megosztottságokról és a nem konvencionális irodalom megjelenési nehézségeiről szóló "Nyolc kitérő", valamint a stílusbravúrral megírt "Finnegan kitérő", mely szellemes formáját tekintve Joyce művéhez illő posztmodern kritika, és a maga néhány lapján több hasznos, bölcs megállapítást tartalmaz a Finnegan-rejtvényről, mint számos terjedelmes tanulmány.

Sukenick két új kitérőt is írt a kötet számára. A "Kilenc kitérő a narráció hiteléről" című írás "élményhitelűség"-ként a sukenicki prózagenerálás kontextusába ágyazza a "valószerűség" kritériumát, majd végigtekinti a kortársi realizmust, a fragmentálást, a reflexivitást, a "kollektív hazugság"-ot, az úgynevezett "autonóm szöveg"-et, a "dokuszöveg"-et és a "folyamatszöveg"-et. A "Filmkitérő" arról fejteget, mennyiben termékenyítő az írásművészet számára az "elektroszferikus narrációs helyzet", vagyis a film hatása, különösen pedig a kollázs, az improvizáció és az "önkéntes forma" technikák.

A kitérőket "Keresztkérdések" címmel interjúkollázs követi a Bellamy, Nagle, Meyer, McCaffery, Lavallé, Abádi Nagy és Kutnik interjúkból. A harmadik rész Sukenick egyik szellemi öregapjával, Wallace Stevensszel foglalkozik. A keletkezési dátumból ítélhetően az 1967-es Stevens-monográfiából ki maradt disszertációpárlat ez az írás, mely a képzelet valóságát, a változástémát, valamint káosz és rend, Én és valóság viszonyát, képzelet és retorika funkcióját, a stevensi homályt és más kérdéseket vizsgál a stevensi elmélet és gyakorlat tükrében. Az In Formot a kisebb írásokat tartalmazó "Érvek" című rész zárja (az "új hagyomány"-ról, Castanedaról, Creeleyről, Harold Bloomról, Gerald Graffról, Paul Metcalfról és az újító regényről meg az újítás kritériumairól).

Az In Form izgalmas, fontos könyv, elmaradhatatlan azoknak az asztaláról, akik a mai regény műfajproblémaival foglalkoznak. Méltó ahhoz is, hogy újraindítson egy nagy presztízsű sorozatot. Ez a kötet ugyanis a Crosscurrents harmadik sorozatának indító darabja. A szerkesztő is új: Harry T. Moore Jerome Klinkowitznak adta át a stafétabotot.

Abádi Nagy Zoltán

Charles Newman: The Post-Modern Aura — The Act of Fiction in an Age of Inflation. In: Salmagundi, Skidmore College, 1984/63—64. 199.

A Salmagundi ikerszámában olvasható könyvnyi tanulmány a posztmodernizmus ellentáborához csatlakozik. Többek között tehát John Gardnerhez, aki a morált kérte számon (1978), Warner Berthoffhoz, aki "tulajdonságok nélküli irodalom"-ról beszélt (1979), Gerald Graffhoz, aki "az önmaga ellen fordult irodalom"-ról ejtett keserű szavakat (1979).

Newman — aki maga is regényíró — igen jól ismeri a XX. századi amerikai társadalmi-kulturális-művészeti mozgásokat, kitűnő felkészültséggel rendelkezik az USA-n kívüli élet és irodalom kérdéseit illetően ahhoz, hogy éles szemű és releváns összehasonlításokat tegyen. Mindent összevetve úgy találja, hogy a posztmodernizmusban egy évszázad inflálódási folyamata csúcson sodik ki. A vagyon, az ember, az eszmék, a módszerek, a társadalmi elvárások inflációjának utolsó állomására érkeztünk, és ez kapcsolatban van "a kommunikációs ipar mindent átható növekvő hatalmával", "a tudományos élet elburjánzásával", és azzal, ahogy az eszmék "szüntelenül gazdát cserélnek", és "belső lényegüket tekintve devalválódnak".

Az irodalom tekintetében determinizmuseltolódás áll elő, írja Newman. A társadalmi-gazdasági, majd a szélesebb kulturális determináció után elkövetkezett a nyelvi determináció korszaka; az irodalom nagy kockázatokkal járó "ahistorikussága", amikor a múltból csak az esztétika marad használható; szándékolt teoretikussága, mely csak a koherens teória hiányát leplezi; kiszámított felületessége; és a modernizmus "új erkölcsiség"-ének is hátat fordító erkölcsi üressége. Mindebben nagy szerepet játszott "a második forradalom", mely "interpretálta, kanonizálta és tőkésítette" a modernizmust. (Az "első forradalom" a XIX. századi pozitívizmustól való elszakadás volt.) A posztmodern író agresszíven önreflexív és szolipszista, az olvasóban kulturális ellenséget lát, támadja az okozatiságot, jellem nélküli, tisztán szituációs irodalmat hoz létre, ahol a szituáció is inkább emblematizált, mintsem megjelenített. Ízekre szedi szerzőnk az amerikai posztmoderneket avantgárd mivoltukban, teljes joggal felvetve, hogy az európai modernizmus és avantgárd kulturális és politikai természetű mozgalom volt, míg az amerikai sosem volt több esztétikai forradalomnál, irodalmi szintaxis, kifejezés-kincs és tónusok kérdésénél. Részletesen elemzi a könyv a Gass-féle "szuperformalizmus"-t, a Bellow-féle "realizmusélesztés" ellentmondásosságát, a realitásként tálalt homályt, a Barthelme-féle humor inflációs véghelyzet jellegét, a nemzeti modelleket elvető komplexust, a művészet demitizálását és

dekonstrukcióját (az emberi relációkat nem tükröző nyelvi autonómia jegyében), az ahistorikus liberalizmust bíráló neokonzervativizmus voltaképpeni ahistorikusságát és sekélyességét, a gardneri bírálat önkényességét, a posztmodern műfajtalanságot, a szerző kritikussá válását és a formalista szépprózai technikákat majmoló kritikát, a posztmodern költészetet, a magas irodalomtudomány és az olcsó tömegkultúra csatározásának lényegelfedő banalitását és így tovább.

Newman könyörtelen kritikus, az összefüggések és folyamatok mélyére pillant, nem a légből kapkodja konklúzióit. Könyvének minden részlete olyan igazságot tartalmaz, mely igenis igaz valamire vagy valakire. De egyik rész-igazság sem áll maradéktalanul mindenkire. Newman könyve nemcsak a részlet-igazságokat illetően okos és hasznos, hanem azért is, mert széles történeti-társadalmi összefüggésekben helyezi el szellemesen a posztmodernizmus jelenségeit. Csakhogy az amerikai posztmodern irodalom nemcsak ez. Ki merné Styront, Malamudot, Hellert, Percyt, Vonnegutot olyan szubkulturális stílusverziónak nevezni (esztétikai regionalizmusnak), mely "semmit nem jelez a kultúra egészének mozgásáról" (kiemelés Newmantól). Maga Newman sem meri így minősíteni ezeket az írókat, jellemző módon a nevük sem fordul elő az elemzésekben belül. A könyv pedig a mai amerikai irodalom egészéről szól, imígyen képletesítve: létezik egy hivatalossá lett modernista kultúra, valamint azon belül a realizmus élesztgetői meg a posztmodern "szuperformalisták". És sorolhatnánk a pontosításért kiáltó kérdéseket: 1. miért lennének azonosak Barth, Berger, Doctorow és mások álhistorikus regényei a dekonstrukciósok ahistorikusságával elintézhetők? 2. nemhogy az egész irodalom, de egyazon író sem intézhető el a szuperformalista művek alapján csak azért, mert olyat is alkotott; 3. hogy mondhatnánk "nevetséges ahistorikusság"-nak azt, ami, mondjuk az első korszakában tisztán dekonstrukciós Federman regényeiben történik, amikor az egész konkrétprózai, tipográfiai bohóckodás arról szól, hogy a megélt történelem rettenetessége kimondhatatlan, és erre bőven utal is Federman (szüleit és testvérét Auschwitzban égették el a nácik, ő maga véletlen szerencséivel menekült meg a deportáló vonatról)?

Ezek után is azt kell mondanunk, hogy Newman kitűnő, méltánylandó érvekkel szól hozzá a posztmodern vitához, de munkájának sommásan általánosító jellege megtévesztő, ezért csak azok vegyék kézbe, akik kellő posztmodern irodalmi előolvasottsággal rendelkeznek ahhoz, hogy a helyén láthassák a "posztmodern nimbusz" megtépzését.

Abádi Nagy Zoltán

Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Hrsg. von Andreas Huyssen, Klaus R. Scherpe. Reinbek, 1986. Rowohlt, 347. (Rowohlts Enzyklopädie 427)

A kötet a következőket tartalmazza: A Huyssen, Klaus R. Scherpe: Bevezetés.; A Huyssen: A posztmodernizmus — egy amerikai internacionálé?; F. Jameson: A posztmodernizmus — a kultúra logikája a késő kapitalizmusban.; S. Benhabib: A "posztmodern tudás" bírálata — vita Jean-François Lyotard-ral. G. Raulet: A posztmodernizmus dialektikája.; K. Frampton: Kritikai regionalizmus — tézisek az ellenállás építészetéhez.; C. Owens: A másik diskurzus — feministák és a posztmodernizmus.; J. C. Schütze: Az irodalomkritika apóriái — a posztmodern elméletalkotás aspektusai.; D. Voss: Az imaginárius metamorfózisai — az esztétika, a költészet és a társadalom modernség utáni szemrevételezése.; T. de Lauretis: A megoldás talánya — Umberto Eco "A rózsá neve" c. műve mint posztmodern regény.; K. R. Scherpe: A hanyatlás dramatizálása és a dramatizálás feloldása — a modernség és a posztmodernizmus esztetikai tudata.; Th. Elsaesser: American Graffiti és az Új Német Film — filmkészítők az avantgárd és a posztmodernizmus között.; Irodalomjegyzék.; A szerzőkről.; Névjegyzék.

A posztmodernizmus jelenségét a könyv elméletileg és művészeti megnyilvánulásaiban világítja meg. A szerzők többsége az Egyesült Államokban él; az NSZK-ból, Angliából és Franciaországból származó tanulmányok más képet rajzolnak a posztmodernizmusról. A tanulmánygyűjtemény valódi egységet alkot, amennyiben valamennyi szerző állást foglal olyan alapvető kérdésekben, mint például a modernség és a posztmodernizmus viszonya vagy a posztmodernizmusban rejlő ellenzékiesség lehetősége, s amennyiben a szerzők egymás tanulmányait figyelembe veszik és esetenként eltérő nézeteiknek hangot is adnak.

A bevezetőben a szerkesztők felteszik a kérdést, hogy "vajon a 80-as évek nyugati-kapitalista társadalmainak kulturális életében megfigyelhető és megfogalmazható-e közös mozzanat, és ha igen, miben áll ez?" (8.). A kötet léte a pozitív válasz a "vajon"-kérdésre — "a miben áll" esetében mutatkozik meg a sokrétű nemzeti, politikai és kulturális különbség.

"A posztmodernizmus sokarcú jelenségét a 80-as évek derekán nem vagy még nem vagyunk képesek egyetlen meghatározással leírni" (10.) — állapítják meg a szerkesztők bevezetőjükben. Mégis, hogy lehetne megközelítőleg — és így majd mindig a modernségtől való különbségében — jellemezni? A megválasztható jövőben való hit, amelyből a modernség táplálkozott, a posztmodernizmus számára már elveszett. Mivel nem ismeri a jövőre irányultságot, a haladást és ezzel — a művészet területén — az "emelkedett" vagy az autentikus műre tö-

rekvő innovációt, tetszőlegesen rendelkezésére áll a művelődés egésze mint hagyomány. Kényére-kedvére használhatja a gondolati struktúrákat és rendszereket, a legkülönbözőbb stílusokat és motívumokat. Ennek lehet negatív oldala: a teljes esetlegesség, az iránytalanság, az elkötelezetlenség; viszont lehet pozitív oldala is: a modernség tekintélyelvű iránykijelölésének hiánya és az a körülmény, hogy a posztmodernizmus sokhangúságában megjelenhet az elnyomottak hangja.

A kötet tanulmányai mindkét lehetőséget dokumentálják. Huyssen a posztmodernizmus fejlődését elsősorban az Egyesült Államokban, keletkezésének országában követi nyomon a 60-as évektől, s eközben bemutatja a jelenség összetettségét. Az eredetében bíráló ellenkultúra, a posztmodernizmus a 70-es években egy afirmatív és egy alternatív ágra bomlott. A posztstrukturalizmus és a posztmodernizmus viszonyában Huyssen az előbbi a modernség elméletéhez sorolja, nem pedig a posztmodernizmushoz. A két irányzat között ellentét van: a "szubjektum halálának" posztstrukturalista tézisével szemben az ellenzéki posztmodernisták szerint arra tesznek kísérletet, hogy "beszélő, író és cselekvő szubjektivitás új elméleteit és gyakorlatait alakítsák ki" (38.). Jameson, mivel a posztmodernizmust a mai multinacionális kapitalizmus közvetlen kulturális megfelelésének tekinti, nem lát benne (egyelőre) ellenzéki erőt. A tőkerobbanás a korábbi "enklávékat" — mint amilyen a természet és a tudatalatti — oly mértékben és oly teljeskörűen megsemmisítette, hogy nincs többé olyan hely, ahonnan hatékony kritika megfogalmazása még lehetséges lenne. Rendkívül érdekes Jameson rajza a posztmodern építésetről, amelyen az irányzat árnyoldalai különösen határozottan megmutatkoznak, mivel "az építészet a gazdaság kényszerítő körülményei és a gyakorlat-hoz közeli elméleti reflexió keresztútján" áll (137.). — Benhabib Lyotard törekvését kérdőjelezi meg, aki megkísérli a funkcionális és a kritikus tudás dualizmuson túli posztmodern — narratív — tudás lehetőségét felvázolni. Lyotard elmosza a narratív tudásban rejlő lehetőségeket, amikor nem a "gondolkodásmódunkban lévő valóban 'mást' alkotja meg". Lyotard politikai terveze ambivalens. Egy radikális demokratikus politikát éppúgy szolgálhat, mint ahogy politikai és morális közömbösségnek is teret nyithat. Benhabib követeli, hogy "végig kell gondolni jelenünk ismeretelméleti alternatíváit morális és politikai megoldási javaslatok szempontjából" (123.), mert "vannak idők, amikor a filozófia nem engedheti meg, hogy 'vidám tudomány' legyen, lévén a valóság halálosan komoly" (122.). Raulet tanulmánya is Lyotard "narratív tudásáról" vitatkozik. A "narratív tudás" nem akarván több lenni, mint egy elbeszélés a többi között, önkorlátozásával kivonja magát minden

komoly megvitatás alól. Lyotard bizakodása "a nyelvi játékok szabad játékában", mivel "a technikai és a technokrata valóság nem szűnik meg" (139.), jámbor óhaj marad. — Egyértelműen elutasítja a posztmodernizmust az építész Frampton. Ő a "modernség programját" állítja velük szemben, amely nála kritikusan továbbfejlesztve az univerzális technológia uralma elleni szembenállás stratégiájává válik. "Kritikai regionalizmusának" építészeti koncepcióját hatásos példák támasztják alá. Owens szerint a posztmodernizmus — mint a tekintély válságának kifejezője — a feminista gondolkodással és cselekvéssel találkozik. Közös bennük a támadás a patriarchátus, a reprezentáció, a "remekmű", a totális, mindent megmagyarázni kívánó elméleti diszkurzus ellen. Nagyon is lát a posztmodernizmusban alternatív cselekvési lehetőséget és ennyiben polemizál is Jamesonnal. Még egy fontos megjegyzés a nők és az elmélet viszonyához: "A nők az elméletet nem per se utasítják el, csak azt az igényét, hogy a 'társadalmi gyakorlat minden formájára magyarázatot nyújtsanak'" (179.). — Schütze "a posztmodern viszonyulásnak a kritika területén megfigyelhető változására néhány racionális motívumot" szeretne megadni. A hermeneutikai eljárás meggyőző bemutatása után felvázolja a posztmodern ellenpozíciót: a kritika csak az egyike a sokféle (és egymást produkáló) "jelentéstalálási" módnak. Az értelmezés monopóliumának ilyenén feladása sérti a hatalmi stratégiákat. Hogy kielégítő ellenállást is lehetővé tesz-e, nyitva marad. — De Lauretis szemében Eco sikerkönyve, A rózsza neve a "remekmű" cseles újraalkotása. Egyrészt nagyszabású sztori, másrészt meglévő nevek, történetek, szövegek konglomerátuma. — Scherpe a modernségnek és a posztmodernizmusnak egyaránt apokaliptikus tudatot tulajdonít. Amíg azonban a modernség a hanyatlást dramatizálni és drámaiságát feloldani is tudta, a posztmodernizmus számára csak a szenvtelen végkor-tudat maradt. Megfigyeli, hogyan válaszol Jünger, Benjamin, Thomas Mann, Kafka a "tárgyiasság, az eseményesség, az 'autentikusság'" (292.) elvesztésére, és hogyan a posztmodern Kluge. Zárásként heves bírálatot olvashatunk néhány német "esszéfilozófusról" (292.), akik cinikus végkortudattal vagy minősíthetetlen haláleksztázisban az atomhalállal kacérkodnak, sőt még üdvözlik is. — Elsaesser a hollywoodi "történetmondó mozit" "a szociális alkalmazkodás és én-erősítés férfi perspektívából elmesélt történeteivel" (316.) jellemzi. Ezzel szembefordulva — a nemzeti filmművészetek ellenállásától is támogatva — jöttek létre posztmodern filmek. A szerző ezt a folyamatot elsősorban Wim Wanders munkásságában mutatja ki.

Alapvető és izgalmas tanulmányokat tartalmazó könyvet adott közre a Rowohlt kiadó. Konkrét jelenségekből kiindulva, érzékletesen, plasztikusan,

nem spekulatívan írnak a szerzők. Ezek az írások lehetővé teszik egy fundamentális kulturális változás megértését. A kötetet a "modernség", az "avantgárd", a "posztmodernizmus" és a "posztstrukturalizmus" címszavak szerint csoportosított, gondosan válogatott irodalomjegyzék, a szerzők bemutatása és egy névjegyzék teszi teljessé.

Brigitte Sändig, Berlin

Christopher Norris: Deconstruction: Theory and Practice. London, New York, 1982. Methuen, XIII + 157.

A jelölő és jelölt közti szakadást, amely már-már a megértést fenyegeti, a strukturalista irányzatok nyelvi alapokon kezdték megnevezni és lenyűgöző módszerességgel taglalni. A kérdésfelvetésben jelen lévő szkepszist pedig, Kantra emlékeztetően, bizonyos "velünk született" kompetenciával, általános struktúrákkal igyekeztek visszafogni. Csaknem általánosan mozgósították a szakmát: szinte nincs már mű, melyet ne elemeztek volna struktúrák szempontjaiból. Úgy tetszett, még a konzervatív brit és amerikai Akadémia is keblére öleli az újsütetű "tudományt". (Ebben fontos szerepet vitt J. Culler és a strukturalizmus-kontra-Akadémia vitában áthidaló megoldásokkal is szolgáló 1975-ös műve, a Structuralist Poetics.)

Csakhogya a szkepszist nem lehetett visszatartani, mondja Norris a dekonstrukciót, e posztstrukturalista törekvést bemutató művének eszmétörténeti vázlatában. Ugyanis a francia Tel Quel folyóirat szerzői, leginkább Jacques Derrida, indokolhatatlannak találják a kompetenciára, struktúrára való hivatkozást. S e lépéssel útnak indul a "kritika és krízis etimológiai kapcsolatára szüntelenül emlékeztető" strukturalista vadhajítás, a dekonstrukció, annak — Harold Bloom kifejezésével élve — "derűs nyelvi nihilizmussal". E törekvés aztán Amerikában is hatni kezd, ahol kedvező talajra talál az "elaggott" Új Kritikával éppen leszámoló Geoffrey Hartman, J. Hillis Miller, Harold Bloom és az azóta elhunyt Paul de Man gondolkodásában.

Az új kritikai gyakorlat megítélése az Atlanti-óceán mindkét oldalán szélsőséges: "terrorista fegyver", "ártalmatlan intellektuális játék" vagy "a bajkeverés ésszerű technikája", és természetesen sorra születnek a "dekonstruáló olvasatok".

A szélsőségekkel szemben Norris a tudománytól elvárt "tárgyilagossággal" úgy találja, hogy a dekonstrukció valóban érdemleges kérdéseket vet

fel. Ha az utóbbival kapcsolatban nincs különösebb okunk a kételkedésre, az előbbi igény annál bonyolultabb feladat elé állítja a szerzőt. Szinte lehetetlennek tűnő cél egy olyan "irányzat" tudományosan rendszerezett bemutatása, amely — éppúgy, mint Nietzsche, aki filozófiailag döntően hatott e gondolkodókra — messzemenően kétségbe vonja a tudományos módszerek vagy éppen filozófiai rendszerek létjogosultságát. Saját rendszerezett bölcséletük, szövegkritikai módszerük nem lévén, írásaik ~~lényegüként~~ fogva nem kivonatolhatók (az efféle áthúzások a dekonstrukció sajátos eszközei, és arra utalnak, hogy lényeg nincs vagy legalábbis rossz a szó, melyet használni kell). Norris tehát nem az egyes írásokat mutatja be, hanem a bennük felmerülő kérdéseket járja körül, és ez egyes esetekben helyes megoldásnak bizonyul.

Másutt viszont éppen a dekonstrukció egyik jellemzője teszi kérdésessé a módszert. Derrida szerint ugyanis az európai gondolkodás alárendeli az írást a beszédnek, lévén az előbbi több (félre)értelmezési lehetőségnek kitéve, mint a megértést a jelenléttel is támogató beszéd. Holott, mondja Derrida, a "primitív kiáltás" utáni pillanatban már jelen van a szakadék (vagy játék) jelölő és jelölt között. Ez a téves alárendelés pedig az eredet, a jelenlét és az igazság utáni metafizikai sóvárgáshoz vezetett, és ez Platóntól Saussure-ön át máig az egész Nyugat bölcséletében föllelhető. (Hogy szó van-e itt ismeretelméleti kérdésről, vagy netán a "jelölés játéka" megszünteti az ismeretelméletet — ezekről a kérdésekről Norris hallgat, legfeljebb érintőlegesen merülnek fel az olvasóban a Bloom-elemzés kapcsán, hiszen Bloom — a dekonstrukció belső ellenzékeként — a véghetetlen székszisnek bizonyos ezoterikus retorikával igyekszik gátat vetni. S e kísérlete a megismerés módjaként is felfogható.)

"Kezdetben vala a szókép", összegzi Bloom dekonstruáló társainak végkövetkeztetéseit (vö. Beckett Murphy-je: "Kezdetben vala a szójáték"). S való igaz: ha a dekonstrukciós gyakorlat célja egyáltalán megfogalmazható, akkor arról van szó, hogy fel kell fedni egy műben rejlő, de alapvető — esetleg csak öntudatlan — előfeltevéseket, amelyek mindig szóképekben testesülnek meg, s ezek mindent összevetve fikciók, azaz retorikai cselvetések, különösen akkor, ha a szerző általános érvényű igazság megfogalmazásán mesterkedik.

Derrida és tanítványai ebből arra következtetnek, hogy "szabadjára kell engedni az írás játékát", vagyis az írás legyen tevékenység, folyamat, amelyben szövegek hatnak egymásra, folynak át egymásba, s álljanak szóképekből, sőt paradoxonokból. S ez a tevékenység persze önnön retorikai cselvetéseit is dekonstruálja. Norris híradása szerint a dekonstrukciós írások ennek az "utópisztikus vágnak" a jegyében születnek, s úgy tűnik, olyasmit valósíta-

nak meg, ahol írás, olvasás, filozófia, kritika és szépírás egybefolyik.

Számunkra itt válik Norris módszere kérdésessé. Ha a dekonstrukció szövegeinek ilyen különleges "retorikája" van, akkor azt Norris merőben fogalmi és szaktudományos nyelvezete nem tudja érzékeltetni. S ez az érzékeltetés ott lenne igazán fontos — hogy a dekonstrukciós gyakorlat jelentőségét megítélhessük —, ahol a dekonstruálás az olvasott szöveg szerzőjének vallott szándékával homlokegyenest ellentétes olvasatig jut el, amint azt Derrida teszi Rousseau, de Man pedig Proust esetében. Ilyenkor már nem elégít ki bennünket, ha Norris Derrida olvasatát "perverz"-nek, de "tökéletesen szó szerinti"-nek minősíti.

A dekonstrukció, véleményünk szerint, ténylegesen megfontolandó kérdéseket vet fel, különösen egyes fogalmaink megalapozottságát illetően. Ha viszont Nietzsche-re hivatkozik, akkor éppen Nietzsche székszisisének és új értéket teremtő akaratának szívós küzdelmét hiányoljuk a dekonstrukciós gyakorlatból. És így Norris kötetéből is, amely mindezek ellenére szellemes és jó bevezető a dekonstrukcióba.

Pásztor Péter

* * *

Henryk Markiewicz: Wymiary dzieła literackiego. Kraków, 1984. Wydawnictwo literackie, 242.

Henryk Markiewicz, Lengyelország, sőt Európa egyik legkiválóbb irodalomelméleti szakembere, Magyarországon is jól ismert szerző. Az irodalomtudomány fő kérdései című munkája magyarul is megjelent. Új könyve kifejezetten ehhez kapcsolódik. Olyan tanulmányokból áll ugyanis, amelyekben Az irodalomtudomány fő kérdéseiben felvázolt nézeteit fejti ki részletesebben, illetve pontosabban (különösen a következő fejezetekben: Az irodalom meghatározó jegyei, Az irodalmi szöveg stílusa, stílusvizsgálat, Az irodalmi mű létmódja és felépítése, Tudományos törvények az irodalomtörténetben).

Markiewicz írásainak olvasói minden bizonnyal fölfigyeltek kutatói magatartásmódjának főbb jellegzetességeire. Rendkívül óvatosan bánik az általánosításokkal, s ha mégis hozzájuk folyamodna, véleményét mindig nagy alapos-sággal alátámasztja, mindent bizonyít, és a vonatkozó irodalmat is pontosan elemzi. Markiewicz tudása, az irodalomelméleti kutatásokban való jártassága

igen imponáló. Folyamatosan szemmel tart minden fontosabb, az irodalomtudományban bekövetkező jelenséget. Az elmúlt negyedszázad alatt jó néhány irodalomelméleti antológiát állított össze (többek között: Az irodalomkutatás elmélete Lengyelországban; Az irodalomkutatás mai elmélete külföldön; Az interpretáció művészete).

Részben rendkívüli műveltségéből fakad az általános nézetek óvatos kezelése és az ítélethozatal előtti aprólékos helyzetfelmérés. A "Megjegyzések a szemantikáról és a metafora felépítése" című tanulmányának bevezető sorai-ból a fenti tudóstípus körvonalai rajzolódnak elének. A szerző mindjárt egy kikötéssel kezdi: "Bátorságra, sőt könnyelműsége van ma szükség ahhoz, hogy valaki hosszas előtanulmányok nélkül nyilatkozzék a metaforáról. Hatalmas irodalma van e témának, mely továbbra is folytonosan nő (...). Ahhoz, hogy az ember elsajátítsa, átgondolja az egész anyagot, többéves olvasásra lenne szüksége. Ellenkező esetben mindig fennáll annak veszélye, hogy már ismert dolgokat ismételtetünk, vagy ami még rosszabb — elmaradunk a már rögzített megállapításoktól. A kockázat tudatában, az eredetiség igénye nélkül, szeretném mégis leírni, hogy mit bátorkodom gondolni a metaforáról."

Markiewicz sajátos szerénységének másik oldalán a szavaiért vállalt felelősség és az újat mondani akarás ambíciója áll.

Tanulmányai nemegyszer olyanok, mintha az egyes problémákkal kapcsolatos irodalom teljes áttekintésére törekedne bennük. Nagyon világosan mutatja be a különböző elméleteket (Markiewicz stílusának egyik fő erénye az érvelés világossága), konfrontálja az adott témára vonatkozó nézeteket, rámutat bizonyos nézőpontok korlátaira, illetve inadekvát voltára, bírál mindenfajta doktrinér álláspontot, ugyanakkor azonban nem fogalmazza meg definitíve saját véleményét. Ilyen jellegű (bár nincs polemikus színezete) például "Az irodalom kép- és ikonszerűsége" című tanulmánya. A könyvben található írások abban is különböznek egymástól, hogy nem egyformán általános kérdéseket érintenek. Nem egy közülük eléggé speciális problémával foglalkozik; a már említett, a metaforáról szóló értekezésen kívül ide tartozik "A dialógus morfológiája", "Az író és a narrátor", "Az elbeszélő tartalom és a cselekmény sémája", "Az idő és a tér az elbeszélő művekben", valamint "Az irodalmi alakok". Hely hiányában csak épp jelezhetjük elméleti fontosságukat.

Egy kicsit hosszabban időzünk az elemzett könyv utolsó négy fejezeténél. Az elsőnek a címe "Az irodalmi művek szemantikai interpretációja". A szerző — módszeréhez híven — részletesen tárgyalja az interpretáció fogalmának történetét az antik hagyományoktól kezdve a szó mai jelentéséig. Emellett rámutat a jelentésbeli ingadozásra: egyesek ugyanis az irodalmi művel való

megismerő kapcsolat során létrejövő eredmények egészét értik rajta — a leírást és az értékelést is beleértve, mások viszont hozzáteszik, hogy az interpretáció keretén belül a leírás szelektív és funkcionalizált. A szerző az interpretáció négy típusát különbözteti meg a mai irodalomtudományban: a teljes, funkcionális, idiografikus és szemantikai interpretációt. Markiewicz mindegyiket gondosan meghatározza, s hangsúlyozza közös tulajdonságukat, azt, hogy mind a négy immanens, vagyis magára az irodalmi műre irányul. Tágabban értelmezve az interpretációnak irodalomtörténeti feladatai is lehetnek: elhelyezi a vizsgált művet az író alkotásainak sorában, a megfelelő irodalmi áramlatban, meghatározza műfaját, világnézetét stb.

Ezután a bevezető után Markiewicz kutatásainak valódi tárgyára, a szemantikai interpretációra összpontosítja figyelmét. Hangsúlyozza, hogy az irodalmi mű megismeréséhez szükséges összes többi interpretációs változat elengedhetetlen alapja a szemantikai interpretáció, ugyanis az irodalmi mű teljes tartalmának értelmezési eredményeit felöleli minden jelentésszinten. H. Hatzfeld ismert összeállítását továbbfejlesztve és pontosabbá téve a szemantikai interpretáció tizenhat összetevőjét sorolja fel.

A kérdés gyakorlatibb oldalára térve elemzi az egyes irodalomelméleti iskoláknak a művek szemantikájához való viszonyát. Az e téren kialakult mai elmélet és kutatói gyakorlat gyökerei a romantika korszakáig nyúlnak vissza. Akkoriban kezdték ugyanis az irodalmi művet a szerző szándékától független ösztönző erők együttesének tekinteni, amelyek nagyfokú, időnként határtalan szabadságot biztosítanak a befogadók együtt-teremtő aktivitásának. Később a fenomenológiai elemzés következtében az irodalmi művet elválasztották a belőle kialakult, de már részben önállóvá vált megvalósulási formáktól (Ingarden). Bizonyos módosításokkal ezt a gondolatot vették át a cseh strukturalisták (Mukařovský, Vodicka). Az ő álláspontjuk felé hajlanak a mai humanisztika különböző áramlatainak képviselői: a hermeneutika (Gadamer), a befogadás esztétikájának (Jauss, Iser) és a történelmi-funkcionális marxista kutatások (Hrapcsenko) képviselői.

Derrida *écriture* koncepciójában a fenti tendencia szélsőségesé vált, a szöveg teljesen autonómmá lett, elszakadt a szerzőtől. Derrida, ill. az amerikai posztstrukturalisták nézeteivel kapcsolatban Markiewicz a következőket írja: "Az interpretációs pluralizmus gyakran relativizmusba, szkepticizmusba vagy egyenesen nihilizmusba csap át, s nyomában olyan interpretációs módok jelennek meg a mai irodalomtudományban, amelyeket interpretációs hedonizmusnak vagy agresszióknak nevezhetnénk."

Óva int a túlintereptálás veszélyétől (igen gyakran ilyen az archetípus szerinti interpretáció), amely legtöbbször alig van összefüggésben a szöveggel, sőt nemegyszer vele ellentétes.

"Az irodalmi mű és az ideológia" című tanulmányát szintén a fogalmak történeti — főleg a marxista hagyományok szerinti — áttekintésével kezdi. Az első fontos kérdés, amire Markiewicz választ keres, így hangzik: hogyan, milyen formában nyilvánul meg az irodalmi műben az ideológia. Válaszában háromféle megjelenésmódot különböztet meg:

1. a szerző ideológiai nyilatkozatát beépíti a műbe,
2. diszkurzív nézeteit az adott időszakban költőinek tartott stílus segítségével transzponálja,
3. az ideológiai tartalom teljesen beleolvad az irodalmi műbe, lehetetlenné válik a visszafordítás.

Markiewicz nagyon precízen meghatározza, hogy az ideológiai elemek mi módon jutnak szóhoz az egyes irodalmi műfajok esetében. Érdekes megszívlelni a szerzőnek az irodalmi művek vulgáris és egyoldalú olvasata ellen intő megjegyzéseit. Markiewicz hangsúlyozza, hogy van a műveknek ideológiai aspektusuk, de nem erre korlátozódnak, sőt az is előfordul, hogy alig van ideológiai színezetük. Az ideológia — írja — leggyakrabban vagy az olyan megnyilatkozásokban szerepel az irodalomban, amelyeket nem lehet teljes egészében diszkurzív formában visszaadni, vagy pedig közvetetten és potenciálisan van csupán jelen. Ha direkt módon fogalmazzák meg az ideológiai mondanivalót, az óhatatlanul szegényebb lesz, torzul, elvonttá, racionalizálttá és egyértelművé válik, míg magában a műben kreatív és emotív minőségekkel keveredve gyakran többértelmű, különféleleképpen értelmezhető.

"Az irodalmi folyamat a strukturalizmus és a marxizmus tükrében" című tanulmányban két nagy irodalomelméletet állít elénk. Meggyőződése szerint csak ez a kettő képes elfogadható, kidolgozott hipotéziseket ajánlani az irodalmi folyamat törvényszerűségeit illetően. Rámutat arra, hogy a marxizmus és a cseh strukturalizmus kiindulópontja élesen ellentétes volt. A strukturalisták mint az orosz formalizmus örökösei, az irodalmi folyamatra vonatkozó nézeteiket illetően az immanentizmus talaján álltak. Az első marxista irodalomelméleti kutatók pedig napirendre tértek Marx és Engels figyelemztetései fölött, és a szélsőséges allogenetizmus hívei lettek. E szerint az álláspont szerint az irodalomban végbement változások kizárólag a különböző társadalmi osztályok helyzetétől és egymáshoz való viszonyuktól függenek. A strukturalizmus és a marxizmus egyetlen közös vonása akkoriban a szélsőséges determinizmus volt. Később a két iskola közeledni kezdett egy-

máshoz: a cseh strukturalizmus az irodalom fejlődésében egyre nagyobb szerepet tulajdonított az irodalomon túli tényezőknek; a marxizmus pedig egyre erősebben hangsúlyozta az irodalom fejlődési autonómiáját. Markiewicz világosan látja a két, egymástól továbbra is eltérő felfogásmód közötti különbséget. A harmónia megteremtésének kulcsát a társadalmi formáció dialektikus voltának elismerésében, valamint az irodalmi folyamaton belül végbemenő átalakulások kettős meghatározottságában látja.

A könyv utolsó tanulmánya az utóbbi években divatossá vált kérdést érint: "A befogadás és a befogadó az irodalmi kutatásokban". A szerző itt is bemutatja a befogadó (olvasó) szerepének különböző értelmezésmódjait az ókortól kezdve (*pro factu lectoris habent sua fata libelli*). Az irodalmi ízlés történelmi vizsgálatának gondolata néhány évtizeddel ezelőtt Q. D. Leavis, R. D. Altick és főleg I. Schücking munkájában vetődött föl. Az effajta írásokat akkoriban még másodrendűeknek és kiegészítő jellegűeknek tartották magának az irodalmi szövegnek a kutatásához képest. E téren a változást Sartre: "Qu'est-ce que la littérature" című tanulmánya hozta meg (Markiewicz legalábbis ezt az írást tartja az átszerveződés előfutárának). Az irodalomtudomány kerülő úton fordult a befogadás és a befogadó felé. Az impulzust a szomszédos területektől kapta, amelyek a humanisztika keretein belül — többek között — integrációs feladatokat tűztek maguk elé. Ilyen volt a hermeneutika és a szemiotika.

A befogadás és a befogadó kérdéskörét legintenzívebben német nyelvterületeken taglalják, ahol a fordulatot H. R. Jauss "Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft" című írása jelentette (Markiewicz élesen bírálja Jauss koncepcióját).

További fejtegetéseiben a következő főbb témakörökkel foglalkozik: az irodalmi mű befogadásának elmélete, alapvető kategóriái: az implikált, a virtuális, az adekvát olvasó; az irodalmi közönség és különböző rétegei stb.

— az irodalmi szöveg (vagy szövegcsoporthoz) vizsgálata különféle olvasókkal, ill. olvasóközönségekkel kapcsolatban,

— egy adott szöveg vagy szövegcsoporthoz társadalmi hatóköre.

Hasonló kutatásokat már régóta végeznek, de elsősorban a kritikusok véleményére voltak kíváncsiak, vagy azt vizsgálták, hogyan hat egy mű más alkotókra (irodalmi hatáselmélet). Ma más a helyzet: az irodalmi közönség különböző rétegeinek befogadásmódját elemzik, s a figyelem a szövegről a befogadók aktivitására és ennek eredményére terelődik. Régebben az irodalmi műre vonatkozó kritikák történetét elsősorban a mű "igaz" értelmének és ér-

tékeinek felfedezése során elkövetett tévedések és sikerek láncolataként kezelték. Ma egyenrangú megvalósulási formaként.

Markiewicz világosan látja az új irodalomszemléleti perspektíva valamennyi előnyét. Gyümölcsözőnek és szükségesnek tartja az effajta kutatásokat, bár szembehelyezkedik a nehézségek elkerülésére irányuló törekvéseknek és szkeptikus a túlságosan hangos intellektuális divatokkal, könnyed elragadtatásokkal szemben. Bírálja az új irányzat egyes képviselőinek jogosulatlan és alaptalan követeléseit, és rámutat az új módszer bizonyos korlátaira és csapdáira.

Markiewicz új könyve izgalmas kalauz a mai irodalomtudományra vonatkozó reflexiók útvesztőiben. Nagy előnye, hogy az egyes problémák körüli viták nagyszerűen felvázolt háttérében a szerző inspiráló megjegyzéseit és nézeteit is tartalmazza.

Jerzy Snopek

Paul Ricoeur: Temps et récit I. Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction. Paris, 1983, 1984, Seuil, 320, 234.

Paul Ricoeur legújabbán megjelent munkája, az Idő és elbeszélés nagyszabású, filozófiai, hermeneutikai és irodalomelméleti kérdéseket egyaránt tárgyaló tanulmány, melyet a szerző három kötetnyi terjedelműre tervezett. Ebből eddig kettő látott napvilágot a Seuil kiadó gondozásában, amely folyamatos közlője Ricoeur műveinek.

Ricoeur, a filozófiai hermeneutika, az interpretációelmélet filozófiai ágának igen kiváló francia nyelvű képviselője, jelen munkájában is hermeneutikai, interpretációelméleti, irodalomelméleti kérdésekkel foglalkozik. A tanulmány alapproblémáját az idő és az ember viszonyának, valamint e viszony ábrázolásának kérdésében fogalmazhatjuk meg.

Ricoeur az elbeszélésnek két nagy típusát különbözteti meg: a különbségtétel alapja az elbeszélés és a valóság közti viszony. Így az első típust az az elbeszélés alkotja, amely valóságos történelmi eseményeket közöl, ezeket Ricoeur történelmi elbeszélésnek (récit historique) nevezi. A második típust a fiktív történetek elbeszélése alkotja (récit de fiction) — ide sorolható minden, nem valóságos történetet elbeszélő szöveg, így elsősorban az irodalmi elbeszélő szövegek, továbbá mitikus szövegek stb. A szerző ezt a típust a fiktív jelző mellett gyakran illeti a tradicionális elbeszélés elnevezéssel

is, a továbbiakban az egyszerűség kedvéért ezt a típust irodalmi elbeszélésnek nevezzük.

A tanulmány első kötete a fenti két elbeszélés típus vagy narratív mód közül az elsővel, a történelmi elbeszéléssel, más szóval a történetírással foglalkozik.

Idő, esemény, cselekmény, illetve cselekményalkotás olyan kulcsfogalmak, amelyek mindenfajta elbeszélés és elbeszéléssel kapcsolatos vizsgálódások alapvető kategóriáit alkotják. Így Ricoeur, mielőtt a történetírás sajátosságait, és általánosan, a történelemértelmezés lehetőségeit áttekinti, egyfajta bevezető, inspiratív és problémafölvető szándékkal két olyan művet említ, amelyekben ezek a fogalmak központi helyet foglalnak el: Ágoston Vallo-másainak XI. kötetét mint az idővel kapcsolatos legáltalánosabb filozófiai kérdések fölvetését; és Arisztotelész Poétikáját mint a történet-elbeszélés, a cselekményalkotás problémájának szintén alapvető megfogalmazását. Ágoston és Arisztotelész műveinek bevezető áttekintése egyben a szerzőnek azt az előföltévesztését is igazolni kívánja, hogy minden narratív szöveg lényege az időbeli ábrázolásban ragadható meg: "Valamely elbeszélő műben ábrázolt világ mindig időben létező világ... az idő akkor válik emberi idővé, ha narratív módon kerül ábrázolásra, és megfordítva, az elbeszélésnek akkor lesz jelentése, ha az időbeliség megtapasztalásának sajátosságait fejezi ki."

Ágoston ellentmondásos és szkeptikus időszemléletének Ricoeur számára hasznosítható gondolata, hogy az emberi lélek végül is sajátos strukturáltsága révén (*distintio animi*), valamint sajátos tevékenysége révén (*intentio animi*) alkalmas az idő megragadására; ez az ágostoni "hármasság" jelen idő, tehát a múlt és a jövő jelenbeli transzformációja szerinti időérzékelés. A lélek Ágoston szerinti "mozgását", mely során az időbeliség egyes szféráit megragadja s ezáltal próbálja megközelíteni az örökkévalóságot, Ricoeur úgy értelmezi, mint a narráció problematikájának egy korai, sajátos megfogalmazását. Az ágostoni megfogalmazás önmagában nem minden tekintetben helytálló, viszont az időbeliség kérdésének olyan sokoldalú megvilágítását nyújtja, amely Ricoeur gondolatmenetének kezdetére mint problémafölvető fejezet, mindenképpen odaillik, mert implicite tartalmazza az idő-elbeszélés kapcsolatának kulcsmozzanatát.

Arisztotelész Poétikájának ricoeuri újraolvasása tulajdonképpen az arisztotelészi alapfogalmak áttekintését és magyarázatát jelenti, annak a fő gondolatnak a hangsúlyozásával és Ricoeur általi adaptációjával is, hogy a költészet (irodalom) olyan művészet, amely történetet beszél el, hoz létre. Míg Ágoston könyve az idő fogalmának, problematikájának elemzését adja, ad-

dig Arisztotelész munkája a történet, a cselekményalkotás kérdéskörét állítja előtérbe. A Poétika muthos—mimezis fogalmainak megkülönböztetését és meghatározását Ricoeur is magáévá teszi, hiszen ez a két fogalom világítja meg a különbséget az elbeszélés két aspektusa: az elbeszélt történet és az elbeszélés mint a szöveg, a történet létrehozása között. A mimezis fogalmát azonban Ricoeur kibővíti és három változatát határozza meg, különbséget téve a mű létrehozásának, funkcionálásának és befogadásának mozzanatai között is; hangsúlyozva ezzel, hogy minden irodalmi mű végleges lezártságát csak a befogadóval való kapcsolatában nyeri el. Ez a gondolat Arisztotelésznél nem kap direkt megfogalmazást, de elmélete lehetőséget ad arra, hogy Ricoeur explicitté tegye azt. Továbbá, Ricoeur általános érvényűvé teszi Arisztotelész gondolatait abban az értelemben is, hogy azokat a cselekmény létrehozására vonatkozó megállapításokat, amelyeket Arisztotelész a tragédiával kapcsolatosan tesz, Ricoeur mindenfajta történetelbeszélésre érvényesnek tartja, s azt mondja, hogy az elbeszélést kell műfajnak tekintenünk, a tragédia, eposz stb. csak egyes típusait képezik.

A két bevezető fejezetet az a gondolat kapcsolja össze, hogy idő és történetelbeszélés fogalmai egymástól elválaszthatatlanok.

A fenti gondolatok jegyében tekinti át Ricoeur a történetírást mint a narráció első nagy típusának, illetve a történetírással kapcsolatos koncepcióknak különféle módzatait, igen aprólékos, árnyalatnyi különbségeket is megvilágító módszerrel. Ennek az áttekintésnek fő célja, hogy megvizsgálja, hogyan sikerül a történetírásnak megragadnia az időt és történetet ábrázolnia. E vizsgálatok során Ricoeur a történetírásnak két nagy iskoláját véli elkülönülni egymástól, az egyiket azok a "nomologikus" tendenciák alkotják, amelyek az eseményközlést, az effektív történetelbeszélést igyekeznek kiiktatni a történetírás területéről, s helyette az általános törvényszerűségek leírását, ugyanakkor az explikatív-kritikai attitűd hangsúlyozását tartják fontosnak (pl. J. le Goff, C. G. Hempel, Ch. Frankel stb.). A másik nagy irányzat a narrativista, eseménycentrikus történetírás (W. Dray, G. H. von Wright, A. Danto stb.). Ennek az irányzatnak Ricoeur értelmezésében az a legfőbb erénye, hogy az események elvitathatatlan fontosságára fekteti a hangsúlyt. Mindkét irányzat adós marad azonban valamivel, s ez a hiányosság annak a komplexitásnak a megértése, hogy a történetírás mint sajátos narratív módszer lényege pontosan az eseményközlés mint egyfajta "naiv" elbeszélés és a magyarázat összekapcsolása kell legyen, feloldva ezzel azt episztemológiai válaszfalat, amelyet a csak explikatív attitűdön alapuló történet-szemlélet emelt a kritikai magyarázat és az eseményközlés közé. A szintézis

gyakorlati megvalósulásának lehetőségére Brandel: *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II.* című munkáját hozza például Ricoeur, míg a szintézis lehetőségének és módszerének elvi megfogalmazására ő maga vállalkozik. Ezt a módszert a "fordított deriváció" módszerének is nevezhetnénk, amelynek az a lényege, hogy nem a modellből (ld. Arisztotelész meghatározása) vezeti le a konkrét jelenséget, hanem a konkrét jelenség elemeit vezeti vissza a modell adekvát elemeire. Ily módon Ricoeurnek sikerül kimutatnia az elbeszélés arisztotelészi, illetve annak kibővített ismérveit konkrét történetírói munkákban, s ezen túlmenően azt is igazolni tudja, hogy a történetelbeszélés és az explikáció mozzanata összekapcsolható. Az összekapcsolás, szintézis eszközét "egyedi kauzális magyarázatnak" nevezi — ez a fogalom voltaképpen nem más, mint Ricoeur azon törekvésének kifejezője, hogy a történetírás legfontosabb ismérveként az egyedi-általános mozzanatának együttes jelenlétét tudja meghatározni.

A tanulmány második kötete a fiktív történet elbeszélésével, más szóval az irodalmi elbeszélés sajátosságaival foglalkozik. Az elemzések fő szempontja ebben a kötetben is az időábrázolás áttekintése, továbbra is megőrizve azokat a kulcsfogalmakat, amelyek az első kötet elemzéseit is meghatározták. A szerző fő célkitűzése értelemszerűen az, hogy megmutassa, melyek azok a hasonlóságok, amelyek az elbeszélés két nagy típusában, a történelmi és az irodalmi elbeszélésben egyaránt megtalálhatók, illetve melyek azok az eltérések, amelyek alapján különbséget teszünk a fenti két elbeszéléstípus között. A szerző már előljáróban leszögezi, hogy a történet ábrázolása (configuration) mindkét elbeszéléstípus alapvető sajátossága, ily módon a bennük föllelhető narratív struktúrák is közösek. "Ezzel szemben, a köztük lévő különbséget nem magukban az elbeszélésben alkalmazott narratív struktúrákban kell keresnünk, hanem a valósághoz való viszonyulásukban, amelyet már a mimetikus reláció harmadik változata határoz meg."

Az irodalmi elbeszélés ábrázolásának sajátosságait Ricoeur a következő lépésekben tekinti át: először azt vizsgálja meg, hogy az arisztotelészi cselekmény, illetve történetelbeszélés fogalma érvényes-e, továbbra is alkalmazható-e olyan új, modern műfajok esetében is, amelyek Arisztotelész korában még nem léteztek, ezek közül legfontosabbként a regényt emeli ki. Ezt követően hosszasan elemzi azokat az elméleti irányzatokat, elsősorban narratológiai irányzatokat, amelyek sok tekintetben hozzájárulnak az elbeszélő szövegek elsősorban strukturális sajátosságainak széles körű feltárásához. Majd néhány kulcsfogalom részletes tárgyalása adja az átvezetést a konkrét műelemzésekhez: V. Woolf: *Mrs. Dalloway*, Thoman Mann: *A varázshegy* és Marcel Proust: *Az eltűnt idő nyomában* c. regényeinek elemzéséhez.

A regény fejlődéstörténetének áttekintése Ricoeur számára azzal a konzekvenciával jár, hogy az arisztotelészi muthos fogalom átértelmezése vagy felülbírálása szükségtelen, hiszen legáltalánosabban a cselekményalkotás azt jelenti, hogy sokféle eseményből egy teljes, lezárt történetet hozunk létre. A fogalom eme tartalmának a regény legmodernebb változatai sem látszanak elmentmondani, hangsúlyozza a szerző, még akkor sem, ha a modern regény a cselekményhez, történethez képest hangsúlyosabb pozícióba helyezi a személyiséget. A hangsúlyeltolódás nem jelenti viszont az alapelv megtagadását, így végső soron a történet ábrázolásának fogalmába a regény legdeviánsabb változatai is beilleszthetők. Ugyanez a gondolat érvényes az irodalmi elbeszélés időábrázolására is, ha mégoly antitradicionális elbeszélésmóddal állunk is szemben. "A regénybeli idő szakíthat a reális idővel, sőt, ez egyenesen a fikció törvényszerűsége. Viszont a regény nem teheti meg azt, hogy nem ábrázolja az időt, még akkor sem, ha teljesen szokatlan normák szerint teszi, mivel ezeket a normákat a befogadó mint az időbeliség normáit fogja érzékelni."

Az egyes narratív szemiotikai rendszerek, elméletek áttekintése (Propp, Bremond, Greimas) során Ricoeur kiemeli ezeknek a rendszereknek az értékét, mely szerint a különféle absztrakt narratív modellek nagyban hozzájárulnak az elbeszélő szövegek struktúrájának árnyaltabb megközelítéséhez, ugyanakkor azt is megjegyzi, hogy ezek az absztrakt, akronikus modellek sem tudják kiküszöbölni az időbeliséggel, időábrázolással kapcsolatos kérdést mint az elbeszélő szövegek legsajátabb kérdését. Az időábrázolás problémájának árnyaltabb megközelítéséhez Benveniste, K. Hamburger, H. Weinrich, G. Genette stb. elméletei adnak lehetőséget. Ezekből Ricoeur, saját értelmezésében és kibővítésében legfontosabb tanulságul az elbeszélt történet (énoncé) és az elbeszélés (énonciation) idejének megkülönböztetését vonja le. Majd a nézőpont, illetve az elbeszélő hang (voix narrative) fogalmak bevezetésével és az előbbiekhöz kapcsolásával (e fogalmakat Bahtyin, Uszpenszkij, Lotman nyomán alkalmazza a szerző) végül is elérkezünk az irodalmi elbeszélő szövegek komplex, rendszerjellegű áttekintéséhez, amelyben minden korábban tárgyalt alapfogalom, meghatározó tényező elnyeri a megfelelő helyét. Ricoeur az említett, általa vizsgált elméletek nagy szintézisét hajtja végre akkor, amikor a különböző narratológiai koncepciók ismertetése során nem az eltérésekre fekteti a hangsúlyt, hanem minden koncepcióból azokat a sajátosságokat emeli ki, amelyek együttesen, egymást kiegészítve járulnak hozzá a narratív szövegek ennél komplexebb leírásához. Ezáltal lehetővé válik a történetelbeszélés és narratív időbeliség fogalmak olyan árnyalt, sokirányú megközelítése is, a-

melyhez a konkrét példát az irodalmi elbeszélő szövegek nyújtják, mivel ezek sokkal változatosabb és gazdagabb formában reprezentálják a történetelbeszés és időábrázolás módozatait, mint a történelmi elbeszélő szövegek. Ezt támasztja alá a tanulmány végén a már említett regények elemzése is.

A hatalmas, kétkötetes munka kimerítően, minden lehetséges részletkérdést is érintve tárgyalja az elbeszéléssel kapcsolatos problémákat, kidomborítva a történelmi és az irodalmi elbeszélő szövegek közti különbségeket, illetve megmutatva a hasonlóságokat is. Az utolsó kérdés, amelyre a tanulmány harmadik kötete fog vállalkozni, nem kevésbé jelentőségteljes: a szöveg világának és a befogadó világának összekapcsolásáról lesz itt szó, ahogyan előre jelzi a szerző, annak a befogadói világnak elemzéséről, amely nélkülözhetetlen elsősorban az irodalmi szövegek jelentésének értelmezésében.

Maár Judit

Theo Elm: Die moderne Parabel (Parabel und Parabolik in Theorie und Geschichte. München, 1982. W. Fink Verlag, 350.)

Elm egy meghatározott műfaj, a parabola elméletének és történetének felvázolását tűzi ki célul. Minden további bizonyítás nélkül kijelenthetjük, hogy ezt maradéktalanul teljesíti is. E mű nem születhetett volna meg a "Konstanzi Iskola" mestereinek (Jauss, Iser, Warning stb.) fellépése nélkül, hiszen e könyv szemléletét alapjaiban határozza meg ezen iskola recepcióesztetikai, hatásra orientált irodalomfelfogása.

Mindez persze semmit sem von le Elm könyvének értékéből, mely példaadó világossággal viszi végig az olvasót a modern parabola elméletén és történetén. Elm választása telitalálat, hiszen a W. Benjamin által felvázolt allegorizáló művészetformálás éppen ebben a műfajban jelentkezik a legnyilvánvalóbban, s e tisztán művészetelméleti szemponton túl éppen a parabola, ill. parabolisztikus művészetformálás fejezi ki leginkább a bizonytalanságokban veszteglő modern korunkat. Ezért joggal teszi meg műve fő kérdésévé, hogy "mennyiben alapműfaja a parabola a modern irodalomnak?".

A klasszikus német esztétika óta a műfajelmélet a művészettudomány mostohagyereke, melynek nyilvánvaló oka, hogy a romantika óta — Schlegel szavával —, minden műfaji felosztás nevetséges. A műfajelméleti megközelítések — s Elm könyve is ilyen — csak akkor nem válnak nevetségessé, ha a szigorú

műfajhatárokat feladják és E. Steigert követve líra helyett líráiról, epika helyett epikusról és dráma helyett drámairól beszélnek (vö. Grundbegriffe der Poetik). Így és ezért lesz jogosultan Elm könyvének tárgya a parabolán túl, a parabolisztikus művészet, lett légyen szó líráról, drámáról vagy éppen epikáról.

Elm a parabola modern értelmezésekor Lessinghez nyúl vissza, aki a racionalizmus tisztán didaktikus szándékú parabola felfogását elhagyva, a szemlélő megismerésben jelentkező morális igazságot állítja a parabola mércéjéül. Lessing számára nem az elvont tanítás általános igazsága az érték, ugyanis "az általános csak a különösben létezik, s csak a különösben ismerhető fel szemléletesen" (Lessing — Értekezések a meséről. In: Vál. eszt. írásai, Gondolat, 1982. 64.), vagyis a morális igazságban való befogadói részesedés képezi a parabola tanításának értékét. "A redukciós elvet (ti. az általános fogalom különösre történő redukcióját — B. B.), a racionalizmus deduktív módszerét, Lessing adoptálja, ám tekintetbe veszi az egyedi-individuális különös teremtető pozícióját az alkotási folyamatban, magában a szövegben és a befogadásban. Ami itt előttünk áll, az a tudati beállítódás történetének fordulata..." — írja Elm. A szerző egyértelműen vázolja a felvilágosodás megismerési optimizmusán nyugvó parabola-felfogást, hogy annál egyértelműbben határolja el tőle, az azt követő korszak parabolát is befolyásoló elbizonytalanodását. Ugyanakkor felhívja a figyelmet arra, hogy nem szabad pusztán a krízis-jelenségként értelmezni a modern parabolát, nem szabad egyfajta irodalmi apokaliptika szintjére süllyeszteni. Ennek elkerülésére alkalmas a hatás és recepcióesztétikai kiindulás.

Ez a befogadásesztétikai szemlélet mondatja, hogy "a parabola az olvasási folyamat során megteremt vagy felállít egy meghatározott felfogást, melyet azután egy új álláspont kedvéért elvet, miközben a befogadónak a szöveg közvetítette előzetes ítéletét kiélezve ad abszurdum viszi". Így válik Elm felfogása szerint a parabola sajátos hermeneutikai műfajjává, vagyis valamely végső és általános igazság hiányában minden parabolikus mű mintegy az állítás és cáfolat erőterében nyújt értelemvariánsokat, melyből majd az olvasó teremt egy relatív értelem-összefüggést. "Azzal, hogy a modern parabola variánsai az olvasót sajátos módon nem vagy nemcsak a pozitív megragadható értelemhez, hanem önmagához mint megértő lényhez vezetik vissza, eltávolodnak az aufklérista megismerési teleológia magátólértetődőségétől."

Elm némi "porosz" precizitással kísérletet tesz a modern parabolisztikus művészet felosztására, különbséget téve társadalomkritikai morális, egzisztencialista döntési szituáción nyugvó, ismeretkritikai-metafizikus,

politikai-utópisztikus és mitologikus-egzisztenciális parabola között. Elemzéseinek két paradigmatis alkotója Brecht és Kafka. Igazán újat e sajátos műfajszempontú elemzésben Kafkáról nyújt, ugyanakkor igen figyelemreméltó, hogy elemzi a remitizáló és demitizáló formateremtés sajátosságait.

Elm műve tehát korrekt elemzése egy a modern művészet szempontjából alapvető műfajnak. Műfajelméleti megközelítését széles filozófiai-esztétikai háttér előtt bontja ki, miközben fontos szempontokat vezet be főként Kafka, Rilke, Beckett, Musil műveinek e sajátos szempontú elemzésekor.

Bacsó Béla

Endre Bojtár: *Slavic Structuralism*. Amsterdam—Budapest, 1985. Benjamins — Akadémiai Kiadó, 160.

A könyv tartalma kevesebbet ölel fel, mint a cím: a szerző csak a húszas évek végétől a II. világháború utáni évekig tartó időszakkal foglalkozik, s figyelmét ezen korszakhatárok között is elsősorban Jan Mukařovský és Roman Ingarden nézeteire összpontosítja, míg a cseh strukturalizmus más képviselőit és a lengyel integrális iskolát csak futólag említi. Itt meg kell jegyezzük, hogy ennek a munkának eredeti magyar nyelvű változata már 1978-ban megjelent, a szerző tehát jócskán megelőzte K. Chvatik könyvét (*Tschechoslovakischer Strukturalismus*, 1981) csakúgy, mint F. W. Galan és E. M. Falk munkáit (*Historic Structures. The Prague School Project 1920—1946*, [1986], ill. *The Poetics of Roman Ingarden*, 1981).

Ingarden koncepciójának a strukturalizmus keretein belüli tárgyalása olyan döntés, amely ellenkezésre készíthet. Az igaz, hogy Ingarden is struktúráként fogja fel az irodalmi művet, de tiltakozik tisztán nyelvi tényre való redukálása ellen, idegen volt tőle az irodalom rendszerként való kezelése, nem beszélve arról, hogy éles vitában állt a prágai iskola nyelvészeti elméleteivel. Bojtár azonban indokoltan választotta a strukturalizmusnak ezt a tágabb, rugalmasabb konstrukcióját.

A pozitivizmussal és a pszichologizmussal (vagy inkább a neoidealizmussal) összevetve olyan irányzatként jellemzi, amely az irodalomkutatás tárgyául az irodalmi műalkotást teszi, ezt a tárgyat elválasztja a kultúra más területeitől, értékítéletektől mentes leírást végez, az irodalom törvényeinek megismerését célozza — ahistorikus, agenetikus, immanens. Ezt a jellemzést inkább, s ezt is csak bizonyos megkötésekkel, az orosz formalizmusra szokás

alkalmazni, s keretei között nehéz elhelyezni a szerző által tárgyalt koncepciókat.

Különösen a cseh strukturalizmus esetében alkalmazott "ahistorikus" jelző érthetetlen.

Amint azt már említettük, Bojtár könyve első részét a Jan Mukařovský-féle funkcionális strukturalizmus-elmélet elemzésének szenteli. Helyesen jegyzi itt meg, hogy a cseh teoretikus nemcsak az irodalmi műalkotást tekintette struktúrának, hanem elsősorban az irodalmat mint a társadalmi tudatban létező entitást. Az így értelmezett irodalmi struktúra változásai az irodalom immanens dinamikájának és a külső erők tevékenységének az eredője. Ez a koncepció azonban — vélekedik Bojtár — nem kielégítő, mert csak az irodalmi műalkotás vázára, struktúrájára, azaz megkövült normáira vonatkoztatható, s csak az erők dialektikus összjátékának mechanizmusát magyarázza, s nem vet fényt az irodalom fejlődési dinamikájának céljára (52.).

A továbbiakban a szerző azt az elméletet elemzi, amely az irodalmi művet olyan, egy "szemantikai gesztus" által formált és egységes egésszé szervezett jelként, azaz autotelikus jelként fogja fel, mely jelentésének egészével új világlátást formáz. Ennek a szempontnak köszönhetően — így Bojtár — új megvilágítást nyert az irodalom társadalmi szerepe. Bojtár kifogásolja azonban, hogy Mukarovsky túlszociologizálta az esztétikai értékkel kapcsolatos problémákat, mi több, a funkcionális strukturalizmus képtelen volt az esztétikai érték lényegét megragadni. Bojtár ezen a ponton számos kérdést tesz fel, amelyek világossá teszik Mukařovský — majd minden munkájában kifejtett — esztétikai nézeteinek enigmatikusságát és következetlenségét. Ami Bojtárt illeti, őszerinte az esztétikai érték tartalma "az ember szabadságszükségletének kielégítése" (64.), s elégedettséggel nyugtázza tételének eme közeli megfelelőjét Mukařovský "Szándékoltság és szándékolatlanság a művészetben" című munkájában (1943), s az esztétikai tárgynak az olvasó tudatában való elhelyezésével s a műalkotásnak a jelre és a dologra való felbontásával is (az előbbi ahhoz szól, ami a befogadóban társadalmilag és történelmileg feltételezett, az utóbbi pedig általános emberi tulajdonságaikhoz).

A szerző szakértő szemmel vizsgálja Mukařovský nézeteit, jól eligazodik a nem mindig világos és egymásnak néha ellentmondó szövegek között, s mindemellett interpretációiban a legteljesebb jóakarat nyilvánul meg. Talán csak azt sajnálhatjuk, hogy főként Mukařovský művészetfilozófiájával foglalkozik, s poétikájáról, főként pedig költői nyelvelméletéről jószerivel nem is szól. Evvel szemben e recenzió írójának véleménye szerint éppen ebben, és nem pedig az esztétika területén rejlenek a cseh tudós legnagyobb érdemei.

Roman Ingarden nézeteiről értekezve Bojtár óvatosan és visszafogottan mérlegeli, hogy vajon idealistának mondhatók-e. Ezt az idealizmust nemcsak abban látja, hogy Ingarden ideális fogalmak létezését feltételezte mint a mondatjelentések objektív azonosságának alapját (nota bene az 1960-as lengyel kiadáshoz írott előszavában Ingarden maga tett kérdőjelet ez után a koncepció után), hanem elsősorban Ingarden nézeteinek ahistorikus individualizmusában. Ebből a nézőpontból ítéli meg Bojtár Ingardennek az irodalmi mű létmódjáról vallott álláspontját csakúgy, mint a konkretizációjáról szóló fejtegetéseket. Itt azonban meg kell jegyeznünk, hogy Ingardennek az irodalmi mű individuális, környezetétől független befogadójáról szóló eszmevuttatásai szándékoltan egyszerűsítő, idealizáló jelleggel bírnak; amikor Ingarden az irodalomtörténet feladatainak síkjára ereszkedett le, kiemelte, hogy "a különböző korokban jelentkező konkretizációk elsősorban a mű és az adott korszak irodalmi légköre közötti kapcsolatoknak a kifejezői, s csak másodszorban a mű és az olvasó egyéni struktúrája közötti kapcsolatnak. A mű konkretizációiban a kor tipikus formáit ölti."

Bojtár meggyőző és általában lényegre világító kritikának veti alá Ingardennek az irodalmi műben a meghatározatlan helyek kitöltéséről és főképpen pedig annak az irodalmi mű képzeletbeli konkretizációjáról hirdetett nézeteit. Arról azonban nincs szó, hogy Ingarden a konkretizáció körét vagy az esztétikai értékek szféráját az ábrázolt tárgyiasságok és a sematizált szemléletességek rétegére korlátozná — ő egyértelműen az irodalmi mű összes rétegének a konkretizációjáról és az értékeknek az összes rétegben keletkező polifon harmóniájáról ír. A nyelvi képződményeknek jelentésükből következő művészi funkciójáról "A nyelv művészi funkciói" címmel megjelent utolsó munkájában fejtette ki részletesen véleményét. Végül pedig úgy véljük, hogy ha Ingarden esztétikai rendszerének rekonstruálása a cél, nem hagyható figyelmen kívül annak fejlődése, a soros problémák lépésről lépésre történő megoldása, nézeteinek módosulása. Figyelemre méltó például, hogy az irodalmi műalkotásban megjelenő metafizikai minőségek kategóriája, amely oly sarkalatos pontja volt az 1931-ben megjelent könyvnek, az esztétikailag jelentős minőségeknek szentelt későbbi Ingarden-munkákból teljesen hiányzik.

Munkájának zárórészében Bojtár saját elméleti "hitvallását" fogalmazza meg. A történetiség elvének következetes alkalmazása arra készíti, hogy az irodalmi művet mindig elolvasásának folyamatában, az olvasó tudatával való találkozásában vesse górcső alá. Ennek az élménynek a során — a mű tulajdonságaitól és a befogadó képességeitől egyaránt függően — valósul meg 1. a struktúra, a morfológiai tárgy leírása, 2. a jelentés, a szemantikai tárgy

értelmezése, 3. az esztétikai tárgy, a szépség értékelése. Ha jól értem a szerzőt, struktúrával minden irodalmi mű rendelkezik, jelentéssel (nem-esztétikai értékkel) már kevesebb, s még ennél is kevesebb szépséggel. Másrészt ezen tárgyak interszubjektív azonossági foka is különböző; a legkisebb ingadozás a morfológiai, a legnagyobb az esztétikai tárgy esetében tapasztalható.

Ez az érdekes elképzelés több kérdést is felvet. Íme néhány ezek közül:

1. helyes-e a szerző azon meglehetősen pesszimista vélekedése, hogy maga az irodalmi mű kívül esik megismerésünk körén, mi több: tulajdonképpen nem is létezik (140.), 2. helyes-e, ha az irodalmi mű olyan elemeit, mint a főhős vagy a cselekmény (plot) a mű struktúrájának hívjuk és szembeállítjuk jelentésével, 3. helyes-e a mű jelentését ismertetni és erkölcsi tartalmára korlátozni, 4. helyes-e az esztétikai tárgy szembeállítása a morfológiai és a szemantikai tárggyal, akkor, amikor úgy tűnik, hogy nincs esztétikai érték a struktúrán és a jelentésen kívül, 5. helyes-e — különösképpen a modern művészetet figyelembe véve — az esztétikai értéket a szép kategóriájára korlátozni?

Könnyen lehetséges, hogy mihelyt a szerző a jövőben részletesebben kifejti saját irodalomesztétikai rendszerét, ezek a tamáskodások szertefoszlanak. Az itt tárgyalt könyv súlypontját és fő értékét azonban elemző-kritikai részében találjuk.

Nem egy kérdésben eltér a véleményem a szerzőétől, de munkáját mégis jó érzéssel teszem le: merész, mélyreható, igazi élményt jelentő könyvet tartottam kezemben.

Henryk Markiewicz

Panajótisz Kanelópulosz: Isztoría tu evropaikú pnévmatosz. Mérosz tétarto. Apo to Puskin osz ton Schubert. X. tómosz. Athína, 1984. Jalélisz. 604.

Az újkori görögség története, kultúrája ezernyi szállal kötődik Kelet-Európához. A második világháborút követő évtizedekben azonban a konzervatív kormányok művelődéspolitikája tendenciózusan szorította háttérbe mindezek feltárását és megismerését, a "Nyugathoz tartozunk" ismert dogmája alapján. Csak a hétéves katonai diktatúra bukása után törhetett utat annak igénye, hogy a modern görög ember korszerű műveltségisménye kiterjedjen Európának arra a felére is, amelyen a legutóbbi évtizedekben egy minőségileg új társadalmi formáció bontakozott ki. Ennek a reformigénynek kimunkáló között

ott találhatjuk azokat a görög polgári gondolkodókat is, akiket a junta diktatúrájába torkolló "görög út" zsákutcája készítettett korábbi hidegháborús elkötelezettségük revíziójára. Egyik legmarkánsabb képviselője az ezt az utat végigjárt értelmiségnek Panajótisz Kanelópulosz akadémikus.

Kanelópulosz Münchenben és Heidelbergben végezte tanulmányait, ott doktort alig 21 évesen 1923-ban, és az újkantiánus iskolának csakhamar egyik vezető filozófusa lett hazájában. Az athéni egyetemen egyik meghonosítója lett a modern szociológiának. Két szintén neves kollégájával, a későbbi államelnök K. Cácoszal és J. Theodorakópuloszal, megindította az Arhion Filozofiasz ke Theoriasz tón Episztimón című folyóiratot, amely 1929 és 1940 között fóruma volt valamennyi új polgári szellemiségű irányzatnak: a fenomenológia, az egzisztencializmus szintén teret kapott hasábjain. Kanelópulosz 1931-ben monográfiát írt Marxról: ekkor még nem társadalmi forradalmárt, hanem "az utolsó karteziánus szellemiségű német klasszikus gondolkodót" látva benne. A harmincas évek közepétől a tudományos alkotómunkát háttérbe szorítja a politikai közélet Kanelópulosz pályáján: egy kis liberális párt vezetője, e minőségben Metaxász diktatúrája évekre internálja, a második világháború idején a királyi emigráns kormány tagja, tevékeny részt vállal a háború utáni polgári restaurációban, miniszter, ENSZ-nagykövet, sőt több ízben kormányfő, utoljára 1967 áprilisában, e tiszttől Papadópulosz juntája erőszakkal fosztja meg. A juntával szembeni ellenállás éveitől kezdve kapcsolatot keres és talál a progresszió erőivel, az utóbbi évtizedben a Kelet felé való nyitás mellett többször tesz tanúságot. 1983-as centenáriumi Marx-émlékbeszéde az Akadémia plenáris ülésén a két világrendszer közti bizalom erősítő dialógus görög programját hirdeti meg. E program gyakorlati megvalósításának pedig feltétlen figyelmet érdemlő kísérlete élete fő művének, Az európai szellem történetének (első megfogalmazása két kötetben 1941–47) kibővítése, amely most a X. kötetrel érkezett el a XIX. század első harmadának végéhez.

Önkéntelenül felmerül a kérdés a marxista iskolázottságú magyar olvasóban, vajon képes-e egy szellemtörténeti — tehát elsősorban az irodalom, a művészetek, szaktudományok nemzetközi mércével mért jeleseiére koncentrálni — szintézis pótolni évtizedek görögországi mulasztásait. Kanelópulosz szintézisének X., mondhatni kelet-európai, kötete fontos lépés ebben az irányban. A Puskitól Schubertig alcímet viselő kötet a XIX. század eleji Oroszország, Lengyelország, Magyarország, Ausztria és Olaszország, valamint Görögország kultúrájának nagyjait tekinti át. Az arányokat természetesen az objektív kritériumoknál jobban behatárolják a szerző forrásai, a nagy vi-

lágnyelveken hozzáférhető szakmunkák, és a szellemtörténeti módszernek természetesen korlátja, hogy más kelet-európai népekre, amelyek egy Miczkiewiczet vagy Puskind nem tudnak felmutatni ezekben az évtizedekben, jóval kisebb hely jut itt a szintézis során. Mégis sajnálhatjuk, hogy Niederhauser Emilnek a kelet-európai nemzeti újjászületésről szóló alapműve nem állhatott Kanelópulosz rendelkezésére világnyelven, mert valószínűleg ennek ismeretében gazdagabb lehetett volna, és sokrétűbb a nemzetközileg "második vonal" alkotóinak számontartása is. S hogy ez a nézetünk nem alaptalan, arra épp a X. kötet magyar fejezete, az összmű 229. fejezete a bizonyosság. Bár ennek szűkebb tárgya csak Vörösmartytól Petőfiig terjed, Kanelópulosz ennél sokkal mélyebbre és vissza. Fő forrásművét — a Klaniczay—Szauder—Szabolcsi-féle irodalomtörténet 1964-es angol kiadását — alaposan és jó szemmel hasznosítja. Az új magyar irodalom előzményeiként számba veszi Janus Pannoniust, a reneszánsz költészetből Balassit emeli ki. Zrínyi ugyan elkerüli a figyelmét, de a felvilágosodás idején Csokonait, majd a deákosokat, Berzsenyit, Virágot ismét kiemeli. Kölcsey és Kisfaludy Károly mellett a közíró Széchenyit is a polgári gondolat úttörőinek tekinti. Két részletes költőportrét ad ebben a fejezetben, Vörösmartyét és Petőfiét, a művészetükről szóló elemzés között kerít sort Katona Bánk bánjára és Erkel nemzeti operaművészetére, amelynek meleg méltatása mintegy átvezet a színészi pályán kora ifjúságában babérokat kereső Petőfi munkásságához. Sajnálatosan hiányzik ugyan a kor magyar képzőművészetének érintése, úgy tűnik, nem jutott a szerző megfelelő forrásmunkához. Annál öröndetesebb a vonatkozó irodalmi idézetek pontossága és hű fordítása, különösen a 40-es évek gondolati verseiből Vörösmarty pályaképében.

Kissé egyoldalúan emeltük ki a sokrétű, anyaggazdag kötet magyar fejezetét, mivel úgy látjuk, hogy a "hírünk a világban" kérdése egy olyan országban, amelynek közvéleménye jelenleg jóval kevesebbet ismer a magyar kultúráról, mint akár a magyar nagyközönség az újjörögről (az immár rendszeres hazai ez irányú kutatások és közművelő tevékenység nyomán), korántsem lehet közömbös. A magyar irodalomról, művészetekről, s tágabb értelemben a kelet-európai népek művelődéséről írott hazai szintézisek világnyelven való publikálása s valamennyi európai ország műhelyeibe való eljuttatása ezután is, a nehezebb gazdasági feltételek közt is, állandó feladat marad. Olyan tökebefektetés ez, amely — igaz, lassan — tartósan térülhet meg távoli népek kultúránk iránti mélyebb érdeklődésében, s közvetve legújabb évtizedeink eredményeinek fokozódó megbecsülésében.

Szabó Kálmán

David Margolies: *Novel and Society in Elizabethan England*. London & Sydney, 1985. Croom Helm, VIII + 196.

A monográfia valamennyi föllelhető Erzsébet-kori regény elemzésén alapul s a vizsgálatba bevonja a legtöbb korabeli novellát is. Két bevezető fejezete részletesen elemzi az író társadalmi helyzetének változását az Erzsébet-korban, s bemutatja, hogyan hat az író—olvasó viszony átalakulása a könyvnyomtatás útján terjedő regények retorikájára. Ezt követően külön fejezetekben foglalkozik John Lyly, Philip Sidney, Thomas Nashe, Robert Greene és Thomas Deloney regényeivel. A Bibliográfia közli az Erzsébet-kori regények teljes címét (a regénycímek a legtöbb esetben nemcsak a főbb eseményeket, hanem a főbb tanulságokat is tartalmazzák) és a vonatkozó szakirodalmat. A kötetet név- és címmutató egészíti ki.

A modern regény igazi, mondhatni tömeges kezdeteit vizsgálja ez a gondos és alapos tanulmány. Nem a regényműfaj későbbi nagy formátumát vetíti vissza e kezdetekbe, annak csíráit és gyökereit keresve. Ezek az egyszerű, többnyire minden eredetiséget nélkülöző történetek "irodalom alatti" irodalmat képeztek. Nem magas esztétikai célok vezették íróikat, hanem az új, feltörekvő osztály a polgárság kulturális szükségleteit próbálták kielégíteni. 1565 és 1600 között teljesen átalakult e művek társadalmi tematikája. Míg kezdetben a lovagi történeteket adták elő a szerzők úgy, hogy érződött előadásmódjukon az új, nem nemesi közönséghez való alkalmazkodás, utóbb mindinkább a köznapi élet, az egyszerű polgári mesterségek és magatartásmódok kerültek előtérbe. Míg például Philip Sidney Arcadiája a hagyományos társadalmi hierarchiát igazolja, Emanuel Forde, noha Sidney-től kölcsönöz eseményeket, fordulatokat, helyzeteket és figurákat, már utal arra is, milyen igazságtalanságokat kell elszenvednie az egyszerűbb sorsú embereknek. Ami a lovagi történeteknek megfelelő "eredeti" nézőpontból nézve félreértésnek látszik, az valójában a köznépi szempont megjelenése. Ez magát a lovagi erényt úgy értelmezi át, hogy az már aligha felelhetett meg Sidney igényeinek. Ezekről a művekről joggal mondható el, írja Margolies, hogy "alternatív irodalmat" alkottak, olyan társadalmi perspektívát képviseltek, amely eltért az uralkodó ideológia által nyújtott perspektívától.

A fejlődés iránya az egyszerű, köznapi élet bemutatása volt. Ez egyszerűsített megnövelte az újjgazdagok, a kereskedők és iparosok világához tartozó elemek, tények, törekvések értékét is. Ezek a korai regények a velük egykorú népszerű drámákhoz képest is az egyszerű, valóságosan létező emberek mindennapi életkörülményeihez, választási lehetőségeihez állnak közel, s hőseik

sem mérhetők Marlowe Doktor Faustusához, Nagy Tamerlánjához, Shakespeare Falstaffjához vagy Titus Andronicushoz. Ezt a tendenciát erősítette az a tény is, hogy a humanista képzettségű értelmiséget létbizonytalansága, a patrónus-rendszer bomlása rákényszerítette arra, hogy ne az arisztokrata szakértők, hanem a vulgáris ízlésű és képzettségű közönség számára termeljen. A nyomtatás lehetővé tette a széles körű terjesztést, de a megjelenés elegáns, arisztokratikus módja a kéziratosság volt. Különböző konvencionális fordulatok sejtették az olvasóval, hogy a szerző nem önző okok miatt ereszkedett le odáig, hogy művét nyomtatásba adta.

Az új osztály számára példakép is volt az arisztokrácia. Érdekes Margoliesnek az a megállapítása, hogy a középosztály is befolyásolta az arisztokrácia ízlését, ha mással nem, azzal, hogy az arisztokrácia leértékelte azokat a műveket, amelyek széles körű sikert arattak az új közönség körében. Ez történt többek között az Euphues esetében is. "Lehetséges" — írja Margolies —, "hogy a tiszta esztétikai értékre helyezett arisztokratikus hangsúly kifejezi a középosztály kultúrájának gyakorlatias orientációjával való szembenállást is" (16.). Ez a gyakorlatias orientáció magába foglalta a művelődés iránti igényt; ez volt az az időszak, amikor a szokások és erkölcsök el-sajátításához már nemcsak a közvetlen, eleven példa szolgált eszközül, hanem a könyvekből szerzett ismeret is.

Az Erzsébet-kori regényíróknak maguknak kellett megalkotniuk az új forma valamennyi konvencióját. A legjellegzetesebb az a mód, ahogyan a közönséghez kapcsolódó viszonyuk változása kifejeződött: a nyomtatás közvetetté változtatta a szerző és olvasója közötti viszonyt, a szerző nem tudhatta, kik alkotják egy kinyomtatott könyv közönségét, de mégis megpróbált a régi módon kapcsolatot teremteni velük az olvasóhoz intézett "levelekben", előbeszédekben, kiszólásokban. Igyekszik számba venni az olvasók reakcióját is. Az első fázisban még a szóbeliség nyomai jelennek meg a művekben. A következő fázis a szöveg tárgyiasulása: "Már az a feltevés uralkodik, hogy az olvasóközönségnek van egy bizonyos sajátos jellege, amely ugyan ismeretlen és névtelen, s hogy a szerző személyisége magában a műben árad szét, nem ölt személyes formát" (38.). S midőn a nyomtatásnak megfelelő konvenciók már megálltak a maguk lábán, a szerzők játszani is elkezdtek velük. Nicholas Breton például évődik a gondolattal, vajon megérdemli-e a nyájas olvasó, hogy nyájasnak titulálja. Ugyanakkor a regény tárgyias jellege megnövelte az előadott történet teherbírását, már nem kellett a szerzőnek figyelmeztetnie az olvasót lépten-nyomon az erkölcsi tanulságokra; a regényforma morális potenciálja kialakult s alkalmassá vált arra is, hogy egy látszólag objektíven előadott

történet közvetítse a hivatalos világnézettől eltérő világképet. S vele együtt kialakult az a közönség is, amely értette az irodalomnak ezt a nyelvét. Megkezdődhetett az objektivizáló regényforma szélső lehetőségeit kiaknázó folyamat. Elkövetkezhett az új kezdet, az "igazi", a regényforma XVIII. századi első nagy esztétikai kiteljesedésének kezdete.

Ez a könyv azonban ragaszkodik a szerző által vállalt határokhoz, csak a forrásvidéket térképezi fel tüzetesen, a tájat, ahol még átlátszó, sekély patakként csordogál a későbbi, távolabbi áradat, a kontinentális méretű folyam.

Szili József

Parallelen und Kontraste. Studien zu literarischen Wechselbeziehungen zwischen 1750 und 1850. Hg.: Hans-Dietrich Dahnke in Zusammenarbeit mit Alexander S. Dmitrijew, Peter Müller und Tadeusz Namowicz. Berlin—Weimar, 1983. Aufbau Verlag, 406.

NDK-beli, szovjet és lengyel germanisták összefogásával készült a kötet, amely célja szerint áttekinti a címben jelzett száz esztendő irodalmi mozgalmait, jellegzetesnek minősíthető kapcsolatait, érintkezési típusait. Mégsem mondhatjuk, hogy komparatistikai fogantatású lenne a kötet, jól lehet különféle recepcióformákról is olvashatunk. A szerzők alapállása a germanistáé, aki a német irodalmon kívül legfeljebb még egy, többnyire a lengyel, az orosz vagy a francia irodalmat ismeri alaposan, "első kézből", így kézenfekvő párhuzamokról, kapcsolódásokról nem vagy csak alig esik szó. A másik megjegyzésünk arra vonatkozik, hogy — s ez ilyen jellegű kötetnél szokásos — minden kutató a saját maga által művelt területről számolt be, így a kötetből nem olvasható ki három irodalom fejlődésének fő vonulata, pusztán a kronológiai rendbe állított tanulmányokból a jelzett száz esztendő néhány — fontos — iránya. Mindez természetesen nem csökkenti a kötet érdekességét, használhatóságát, ötleteket adó szempontrendszerét. Úgyes megoldásnak véljük, hogy a szerkesztői hosszadalmas elő- vagy konklúziókat erőszakoltan tartalmazó utószó helyett a száz esztendő jellegét bemutatni kívánó kerekasztal-beszélgetés szövegét olvashatjuk. Vitáról alig szólhatunk; az egymást kiegészítő beszélgetésnek nevezhető dialógusból még inkább kitetszik, hogy germanisták szemlélik a korszakot, és inkább a lengyel kutatók tekintenek túl a német nyelvhatárokon. Ami azonban mindenekelőtt tanulságos: a "nem-

zeti irodalom" fogalmának értelmezése (és ezzel kapcsolatos kitekintés a nemzetfogalom értelmezési lehetőségeire), ennek következtében a periodizáció, az újfajta költészetszemlélet áttörése, az 1750—1850 korszakhatárok igazolása. Egy vitázó erről emígy nyilatkozik: Korszakunkban, tehát 1750 és 1850 között a polgári nemzet problémája lesz mind tudatosabbá és folyamatosan tételezve; problémaként, nem pedig megvalósulásként már Lessingnél fölvetődik. Elsősorban az irodalmi levelekre és a mesékre gondol a vitázó. A Hamburgi Dramaturgia végén pedig Lessing teljes elkeseredettséggel szól a németekhez, hogy nemzeti színházat akarnak létrehozni anélkül, hogy nemzet lennének. Itt fölismerhető a nemzet és a nemzeti irodalom célkitűzéséeként.

Egy másik vitázó azt kockáztatja meg, hogy talán nemcsak a lengyel és a magyar irodalom igazi nemzeti irodalom olyan értelemben, hogy saját történelmükre reflektálnának (minthogy egy korábbi vitázó a Götz von Berlichingen után következő fázist ismét úgy jellemzi, hogy benne az európai és nem a nemzetit keresik az írók. Vajon az Ármány és szerelem nem a német történelem, megengedjük: a közeli múlt, vagy a Don Carlos nem a hatalom Németországban is időszerű problémáira reflektál?)

A másik vitakérdés a nemesi—polgári kultúra jellege. Sajnos, a vitában nem körvonalazódik e kultúrák tartalma; jóllehet például Gessner életművének elemzése vagy akár Rousseau regényben megfogalmazott érzelmi kultúrájának részletesebb bemutatása választ adhatott volna a helyes kérdésfeltevésekre. E szempontból a lengyel vagy az orosz irodalmi fejlődés is tanulságokkal szolgálhatna, és nem feltétlenül a lengyel nemesi kultúra időszerűtlensége vagy korszerűtlensége tetszene ki.

Az egyes tanulmányok részkérdéseket tisztáznak. Wolfgang Stellmacher a népi színjáték hatását hangsúlyozza Lessing ifjúkori műveiben, bár elismerni kénytelen, hogy Lessing színjátékelmélete nem kedvezett a népi színjáték teljes értékű recepciójának, sokkal inkább a polgári színjáték felé tartott Lessing. Tadeusz Namowicz a svájci Gessner és a lengyel Karpiński idilljeit hasonlítja össze, s helyesen, az eltéréseket állapítja meg. Más kérdés, hogy az idill-elméletek alaposabb számbavétele (pl. a Magyarországon is ismert Batteux-é!) még szemléletesebbé tehetné volna Karpińskinak a Gessnerétől eltérő alaphelyzetét. Peter Müller a német szentimentalizmusról értekezik, a kulcsművel és annak esztétikai megalapozásával foglalkozva, nevezetesen Goethe ifjúkori esztétikai nézeteit és a Werthert tárgyalja. Igen jónak véljük (és fontosnak) a kitekintést Rousseau-ra, az irodalomban élés mentálitást formáló voltának dokumentálását Goethénél és a Wertherben, az egyén szabadságlehetőségeinek nyomon kísérése a műben új értelmezést tesz lehető-

vé. Finom megfigyelés: Homérosz, Osszián, a Biblia Werther számára nemcsak művelődési anyag, hanem "szellemi élettér" is. Werther nem hajlandó semmi-féle kompromisszumra, ezért választja az öngyilkosságot, írja Müller.

Olaf Reinecke de Staël asszony működését szembesíti a német irodalommal. A magunk részéről talán jobban hangsúlyoznánk de Staël félreolvasását, hangsúlyozva, tudatos félreolvasások ezek, és hasznosak is, hiszen e félreolvasások révén lett Goethe és Schiller az európai romantikák sokat idézett szerzője.

"Kezdetben voltak a szellemek és a kísértetek" — a lengyel a romantika áttöréséhez e szellem- és kísértetvilág betörése az irodalomba segített sokat, írja Barbara Surowska, elsősorban az Ősök elemzésével szolgál. Alexander S. Dmitrijev viszont a jénai romantikusok személyiségfelfogását mutatja be, és azoknak az eszméknek párhuzamait, amelyeket a jénai romantika képviselt. A párhuzamos szemléletből az orosz irodalom kutatója meríthet, hiszen Puskin és Lermontov romantikája jut jobb megvilágításhoz. Siegfried Steller az antikvitás éltető hatását dokumentálja, csekélyebb mértékben Herder, jelentősebb mértékben Goethe és Schiller működésének ide vonatkozó szeletét bemutatva. A kulcsmű: A messzinai ara, illetve Kleist Penthesileája. Általában Schiller és Kleist dramaturgiájának szembesítésével a különféle antikvitás-felfogások differenciálódnak. A szerkesztő Hans-Dietrich Dahnke a Faust-problematika átváltozásairól ír, vizsgálódási körébe olyan műveket is bevon, mint Byron Manfredje vagy Balzac Szamárbőre. Túlhalad ugyan a tárgy történet szűkösségén, de némi elnagyoltság jellemzője a dolgozatnak, s minthogy drámákról, illetve regényről van szó, az összehasonlítás, a "Faust"-problematika kereteit szüntelen átlépi a szerző. Karol Sauerland a lengyel romantikáról szól, Mickiewicz Ősök és Słowacki Kordian című drámájáról (teljesebb lett volna a kép Krasiński bevonásával). Werner Rieck Goethe világirodalom-ideájának és romantikafelfogásának összefüggéseit fejtegeti, többnyire nagyon meggyőzően, ti. azt, hogy nem lehet egyes, kiszakított Goethe-mondatokból arra következtetni, miszerint a weimari klasszika letéteményese eleve mindenféle romantikával szemben állt volna. Elítélő véleménye Hugo A párizsi Notre Dame című regényéről párosul más, pl. Byront ünnepelő kitételekkel.

Marek Jaroszewski nagyon tanulságosan mutatja be az 1830/31-es lengyel felkelés európai visszhangját, gyakorlatilag a német visszhangját, röviden kitérve az ellentmondásos orosz reagálásokra, pl. Puskinnak a cári beavatkozást helyeslő versére. Végezetül Alla B. Botnikova fejti föl az E. T. A. Hoffmantól Dosztojevszkij korai munkásságáig vezető szálakat.

Sokrétű, sok jó és néhány vitatható tanulmányt közöltek a szerkesztők. Egyik sem marad a saját nemzeti irodalmán belül, kitekintés mindenütt megfigyelhető. Kérdés: ennyi kitekintés komparatisztika-e már? S az is kérdés: hogyan kell és lehet szólni egy adott nemzeti irodalomról a nemzeti irodalmat nem ismerő olvasóknak? Mindenesetre a kötet végigolvasása után e téren is tapasztalatokkal lettünk gazdagabbak.

Fried István

Emile Verhaeren. Poète, dramaturge, critique. Édité par Peter-Eckhard Knabe et Raymond Trousson. Bruxelles, 1984. Editions de l'Université de Bruxelles, 157.

"Valaha Verhaeren hírneve egyetemes volt, Japánban is ismerték. Ritkán volt egy költőnek, kiváltképpen ha belga, hasonlóan nagy olvasótábora... Néhány évtizede viszont, noha antológiákban változatlanul szerepel, egyfajta megvetés vagy kedvetlenség tárgya" — írják az 1983-as kölni konferencia anyagának kiadói, Knabe és Trousson. A konferencia előadásainak célja, hogy a XX. századi létproblémák tükrében újraolvassa a modern civilizáció énekesének költészetét.

A kötetben 11 előadás szerepel. Az első Verhaeren "Juvenilia"-ját ismer-teti. A második, Hans-Joachim Lope írása, Verhaeren — a város költője, nemcsak a kollokvium egyik legérdekesebb darabja, hanem az összehasonlító irodalomtörténet szempontjából is fontos. Másfél évtizede Rába György elemezte Verhaeren szerepét a modern magyar líra kialakulásában. Lope dolgozata a belga és a francia háttérhez ad érdekes adalékokat, megvilágítja például a Kosztolányi fordította A tőzsde című vers motívumtörténetét. Verhaerenre egyébként Párizs döntő hatást gyakorolt, harmadik költői korszakában a francia fővárosban vált a fejlődés és az ipari civilizáció nagy költőjévé. Lope is említi azt a problémát, amelyre majd Roland Mortier tér vissza (E. Verhaeren, K. Marx et l'expansion européenne), hogy a szocialista költő, az Európa-centrikus fejlődés szószólója a gyarmatosítás híve volt. Lope idéz a II. Internacionálé egyik vezéralakjának, Verhaeren lelkes hívének, Vander-veldének 1939-es emlékirataiból, mely szerint az Internacionálé 1914-es csődjét előrevetítette, hogy a belga szocialisták, ha nem is probléma nélkül, támogatták a gyarmatosítást.

Mára Verhaerent, a drámaíró-t teljesen elfelejtették. Trousson bizonyítja, hogy a kortársak lelkesedtek drámáiért, és azokat szocialista tendenciájúnak tartották, nemcsak Vandervelde, hanem Meyerhold is, aki az Aubes-t 1921-ben Moszkvában bemutatta. Verhaeren a francia hatással szemben, Picard 1897-es manifestumának megfelelően a belga nemzeti dráma megteremtésén fáradozott. Knabe Le thème de Philippe II címen tartott előadást. A szépirodalomban II. Fülöp spanyol király alakját Saint-Réal Don Carlos (1679) című regénye terjesztette el. Három híres drámát összehasonlítva, Knabe megállapítja, hogy Schiller a XVIII. század végi Németországban a gondolatszabadság nagy apoteózisát írta meg, az angol John Masefield a brit világbirodalom kialakulásának pillanatát vitte színre, Verhaeren pedig a flandriai nemzeti tudat költője volt. Arthur Greive (Aspects de la langue poétique de Verhaeren) szembeállítja a különböző nézeteket: egyesek szerint Verhaeren a francia nyelv barbár megrontója, mások szerint megújítója és a modern költészet előfutára. Két tanulmány is foglalkozik Verhaerennel, a művészetkritikussal, Marc Quaghebeur és Raymond Pouilliat. Az előbbi a Rembrandt- és Ensor-monográfiákat elemezve a nemzeti és a korok feletti, nemzetközi problémájával foglalkozik. Utal Ensor Krisztus-ábrázolásaira és Verhaeren forradalmi Krisztusára. Végül Paul Aron ismerteti Verhaeren közreműködését a La Nation című liberális-haladó, olykor proudhonista színezetű politikai napilapban.

Az ismertetett kötet egyaránt hasznos a belga, a francia és a szocialista irodalom, valamint az összehasonlító irodalomtörténet és a művészettörténet kutatójának.

Ferenczi László

Drama and Religion (Themes in Drama 5.). Edited by James Redmond. Cambridge, 1983. Cambridge University Press, 319.

A kötet különböző korszakokról szóló 10 tanulmányt, három előadás- és egy könyvismertetést tartalmaz. A tanulmányok többsége az 1981-es Dráma és vallás címmel a kaliforniai és londoni egyetemen megrendezett nemzetközi konferencián hangzott el.

John Racin tanulmánya Csehov és az ortodox esküvői szertartás kapcsolatát elemzi Tatyana Repina című egyfelvonásos darabja kapcsán. Ezt a művét csak 20 évvel halála után adták ki és csak 1978-ban adták elő New Yorkban.

Richard N. Coe a spanyol-francia drámaíró Fernando Arrabal egyfelvonásos-
saival, Pascalról szóló drámájával foglalkozik, amely tulajdonképpen husza-
dik századi meditáció a híres teológus, író, matematikus gondolatairól. A fő
problémák: a lét értelme, szorongás, élet Isten nélkül, hol az ember helye a
huszadik század fenyegetett világában, Isten-keresés. Ezekkel a kérdésekkel
foglalkoztak más-más szemszögből a huszadik századi drámaírás legjelesebb
képviselői: Sartre, Williams, Brecht, Wesker, Ionesco, Beckett és Genet is.

Két rövidebb tanulmány a XVII. századi francia tragikomédiákkal, a másik
a kanadai metodista egyház és színház kapcsolatával foglalkozik az 1884—
1925 közötti időszakban. Mitzi M. Brunsdale tanulmánya D. H. Lawrence egyet-
len vallásos drámáját mutatja be. Thomas P. Adler a modern amerikai dráma
vallásos motívumait kutatja. Rámutat a hagyomány hiányára Amerikában; arra,
hogy bibliai eseményeket dramatizálnak, keverik a modernet a mirákulummal
és a mai ember vallási problémáit állítják színpadra. A tanulmány a titokza-
tosságot, a modern misztériumot vizsgálja O'Neill, Williams, Wilder, Albee,
Pomerance és Shaffer darabjainak vonatkozásában. A vallás és a japán dráma
című tanulmányban a kagura-, Mibu-, no-, kabuki- és a bábjátékok kapcsolatát
ismerjük meg a buddhizmussal.

A kötet két hosszabb tanulmánya közül az egyik, Meg Twycrossé az angol
misztériumjátékok kialakulását, a fennmaradt 4 ciklust (York, Chester, Wake-
field, Lincoln) mutatja be. A darabok Krisztus és a szentek életét elevení-
tették meg. Ezek az "élőképek" emlékeztetéseket, azt a célt szolgálták, hogy az
írástudatlanokkal megismertessék a Szentírás eseményeit. A későbbiekben az
epikus bibliai jelenetek ábrázolását felváltja a moralitások megszemélyesí-
tett erőinek (Jó és Gonosz stb.) harca.

A másik hosszabb tanulmány Rainer Friedrich Dráma és rítus címmel a
színjáték kialakulásának folyamatán vezet végig, hogyan alakult ki a szertar-
tás és mimézis kapcsolatából a dráma. Ismerteti a rituális elmélet két kü-
lönböző: evolúciós és genetikus felfogását.

A tragédia születéséről szóló klasszikus rituális elmélet keretében is-
merteti a mimézis, az évszakhoz kötött rítusok mágikus szerepét, a rítus és
mítosz összekapcsolódását. A központi kérdés: az átmenet a rítusból a drámá-
ba. A mágikus elem gyengült, az utánzó-drámai elem erősödött. Később a mí-
tosz helyébe a hősi monda lépett.

A következő rész ennek az elméletnek a kritikáját tartalmazza. Rámutat
arra, hogy a rítus nemcsak a dráma, hanem a művészet születésének is gyöke-
re. Foglalkozik a tragédia keletkezésének előzményeivel: kardal, Dionüszosz-
kultusz, szatüroszok stb. A rítus és mimézis, a rítus és mítosz kapcsolatát

val, a dráma kialakulásával, rámutat a rítus és mítosz keletkezésének különbségére. A tanulmány a rítus és Shakespeare, a későbbiekben a rítus és a modern színpad, először Brecht epikus színházának és Artaud a kegyetlenség színházának kapcsolatát, majd Peter Brook és más "rendező sámánok" visszatérését a pogány rituálékhoz tárgyalja.

A könyv végén a szerzők a misztériumjátékok angliai 70-es és 80-as évekbeli előadásait ismertetik, ugyanannak a passiójátéknak oberammergaui és arkansasi előadása, helye, közönsége közti különbségét, valamint egy balinéz táncdráma előadását. A kötet a könyvrovat Harold Love: Keresztény volt-e Congreve? című művének ismertetésével zárul.

Borsos Zsuzsanna

Sheldon Sacks: *Fiction and the Shape of Belief (A Study of Henry Fielding with Glances at Swift, Johnson and Richardson)*. Chicago, 1980. The University of Chicago Press, 277.

Sheldon Sacks könyve hat fejezetében tárgyalja az erkölcsi meggyőződés és irodalmi forma közötti kapcsolatot Fielding, Swift, Johnson és Richardson munkásságán keresztül.

Az első fejezetben Fielding Tom Jonesával foglalkozik, majd a többi fent említett szerző regényeivel. Azt vizsgálja, hogy milyen kapcsolat van az író erkölcsi meggyőződése és az általa alkotott irodalmi mű között, és hogyan tudja egy regényíró meggyőződését regényeiben kifejezésre juttatni.

Johnson Rasselas című regénye tanmese, Swift: Gulliver utazásai szatirikus regény, Richardson Pamelájában a cselekmény dominál, a szereplő személyek kapcsolatai bonyolódnak a megoldásig. A cselekmény tulajdonképpen választások sorozata. Az etikai tartalom, az erkölcsi igazság is a cselekmény része. Sőt annyira lényeges része, hogy ha pl. Fieldinget arra kérték volna, hogy változtassa meg regénye befejezését (a Tom Jonesban Tom és Sophia házasságát), akkor arra kényszerült volna, hogy az egész regényt átírja.

A szatíra embereket, intézményeket, a minden emberben megtalálható jellemvonásokat teszi nevetségessé. Swift Gulliverjének részei úgy vannak megtervezve, hogy az egyes részek az egész részeként legyenek érthetők. De felfogható úgy is, hogy egyik fejezete tanmese, a másiknak cselekményessége lényeges, a harmadik filozófiai párbeszéd. A rendező elv, az erkölcsi meggyőződés az, ami összefogja és egységes művé szervezi.

A szerző foglalkozik az elbeszélő alakjával is. Fielding regényeiben azt vizsgálja, hogy az elbeszélők hogyan magyarázzák — komolyan vagy ironikus hangvétellel — az eseményeket. Rámutat arra, hogy gyakran kettős szerepük van: kívülálló, de részesei is a cselekménynek. Ebben a fejezetben tárgyalja azokat a Fielding-műveket (Shamela, Joseph Andrews), amelyekben Richardson regényét teszi nevetségessé, és hogy mindez milyen módszerekkel történik. Ezenkívül összehasonlítja három regényét (Tom Jones, Joseph Andrews és Ame-lia) és a prózába írt komikus eposz szerkezeti kérdéseire is kitér.

Az egyik legterjedelmesebb fejezet az eszménykép alakjával foglalkozik, elsősorban Fielding regényeiben. Minden regényében van egy pozitív szereplő, aki etikai mintakép. Az esendő jellemek adnak alkalmat arra, hogy az író kifejtsen erkölcsi nézeteit. A jellemeket, cselekedeteket és gondolatokat Fieldingnél aszerint kell megítélni, hogy milyen motívumok vezették a cselekvéshez és milyen szenvedélyek irányították a szereplőket. A példaképnek tekintett jó ember nincs végig jelen a cselekmény folyamán, de etikai példája irányítja más szereplők cselekedeteit, illetve eszerint ítélik meg őket. Az elbeszélő az ő véleményét visszhangozza. Természetesen az eszménykép észrevételei, etikai nézetei megegyeznek az író felfogásával, saját nézeteivel.

A 4. és 5. fejezet a szereplők értékelését próbálja különböző rendszerbe foglalni (önértékelés, kapcsolat a főszereplővel, a példaképpel, a példakép etikai felfogásával), a nemkívánatos sarkított normák szerinti megítélésre is kitér. Foglalkozik az "eltévedt bárányok" és a rossz hírbe keveredett nőknek a cselekményben és a megítélésben betöltött szerepével.

Az utolsó fejezet ismét az író erkölcsi meggyőződése és a regényforma közti kapcsolatot tárgyalja. Rámutat arra, hogy míg Richardson moralista volt, Fielding elsősorban regényíró és csak mellékesen moralista.

Borsos Zsuzsanna

Romul Munteanu: Clasicism și baroc în cultura europeană din secolul al XVII-lea — Partea a doua: spectrul prozei. București, 1983. Editura Univers, 428.

Munteanunak ez a könyve folytatása ugyanolyan főcímű korábbi, 1981-ben megjelent munkájának. Abban a téma a XVII. századi európai költészet, ebben pedig az alcímben is jelzett európai próza. Az Előszóából megtudjuk, hogy a készülő harmadik kötet a verses epikával és a drámával foglalkozik.

A könyv címében szereplő két irányzat, a klasszicizmus és a barokk nem témája, hanem kerete Munteanu vizsgálatainak. A két irányzat jó néhány sajátossága közvetve, a prózára vonatkozó fejtegetésekből jól kivethető. A tulajdonképpeni téma a XVII. századi próza összehasonlító irodalomtudományi vizsgálata, elsősorban a műnemen belüli változások, újítások, amelyeket a szerző a klasszicizmushoz, illetőleg a barokkhoz köt. Így például a ma barokk regénynek nevezett műfajváltozatot az egykori felfogásnak és terminológiának megfelelően bizzar regényként, burleszk regényként tárgyalja.

Főbb kérdéskörei a következők: az érzelmes regény (pl. Honoré d'Urfétől az Astrée, Cervantestől a Persiles és Segismunda viszontagságainak a története vagy La Fayette-től a Clèves hercegnő), a pikareszk realizmustól a barokk pikareszkig (pl. a Lazarillo de Tormes vagy Alemántól a Guzmán, továbbá Grimmelschhausentól a Simplicus Simplicissimus), a komikus és burleszk realizmus (pl. Soreltól a Francion vagy Scarrontól a Komikus regény), a filozofikus, utópisztikus és allegorikus regény (pl. Baltasar Graciantól az El Criticón, Fenélontól Telemachos kalandjai, Cyrano de Bergeractól A Nap államai és birodalmi), a levélirodalom (pl. az ismeretlen szerzőtől való Portugál levelek, Mme Sévigné-től a Levelek) és végül az emlékiratirodalom (pl. Retz bíborostól az Emlékiratok vagy Samuel Pepys naplója).

Mindezek tárgyalásában a szerző egyik fő hivatkozási pontja Charles Sorel munkája, a Bibliothèque française (1664), amely egy regénytípológiát is magában foglal. Főbb típusai a következők: lovagregény, pásztorregény, modern vagy hősi regény, komikus regény. Munteanu feltételezi, hogy a típusok között nem szereplő pikareszket Sorel a viszonylag legnyitottabb szférájú komikus regény körén belül helyezi el. Különböztetve Munteanu a vizsgált századra vonatkoztatva a következő főbb prózatípusokat különíti el: 1. bukolikus és pásztorpróza, 2. kalandpróza, 3. hősi próza és 4. pikareszk próza.

A vizsgálataiból levont főbb következtetései közül főleg azokat emeljük ki, amelyek irányzat- vagy műfajtörténeti szempontból jelentősebbek.

A XVII. század prózájának a vizsgálata a szerző szerint azért tekinthető produktívnak, mert sokkal kötetlenebb volt, mint a klasszicizmus elveitől erőteljesen szabályozott költészet és dráma. Ez szerinte azzal is összefügg, hogy a XVII. század elején a barokk fokozta az elbeszélő kedvet és előtérbe állította az érzelmisséget. A megjelenített események, cselekmények meglehetősen fiktív jellegűek. Az igazi valóság a tiszta vagy a barokk színezetű pikareszk prózában válik a leginkább felismerhetővé. A történelmi eseményekhez kötődő műfajváltozatok a mítoszba vagy a legendába csapnak át, aminek a legfőbb oka a szerző szerint az, hogy a történelmi idő és a regényidő össze-

keveredik. Oka lehet ennek persze az is, hogy nagymértékben érvényesülnek a szépítő, az eszményítő tendenciák, ami aztán a XVII. századi próza jellegzetes oktató és moralista törekvéseivel kapcsolódik össze. Az elbeszített események, cselekmények és az így vagy úgy kifejtett eszmék, tantételek közötti arány nagyon változó, művek szerint eltérő. Ez az oka annak is, hogy a regényes és nem regényes (ellenregényes) jelleg közötti különbség a XVII. század prózájában nem eléggé nyilvánvaló.

Érdekesek a szerzőnek az "elbeszéléslogikára" vonatkozó észrevételei is. Szerinte a logikai megokolásoknak sokféle változata van. Az ok és az okozat közötti viszony magyarázata néha annyira racionális, mint a későbbi realista regényekben. Máskor a viszony értelmezése sajátosan érzelmi jellegű, mint például az Astrée-ben vagy pedig a Clèves hercegnőben. A pikareszk regényben a szereplők és a cselekmények, események közötti viszony a véletlen művének látszik. A Don Quijotéban ugyanez a viszony mint a főhős rendellenes fantáziájának a következménye, egy olyan szereplőének, aki eseményeket tud kiszelni vagy az én belső egyensúlyának megbomlásából fakadó viszontagságokat tud elviselni.

Munteanu vizsgálatai megalapozottak. Következtetései mind irányzat-, mind pedig műfajttörténeti szempontból jelentősek. Érdeemes lesz a harmadik kötet megjelenése után mindhárom kötet eredményeit egybevetni és a fenti két szempontból kiértékelni.

Szabó Zoltán

Ion Constantin Chițimia: Literackie studia i szkice rumunistyczno-polonistyczne (Études littéraires et esquisses roumano-polonaises), Varsovie, 1983. Éditions de l'Académie Polonaise des Sciences, 465.

Egy korra vagy életpályára vonatkozó kerek évszám gyakran jó alkalmat ad a visszatekintő szintetikus eljárásoknak azzal a szándékkal, hogy egy kiemelkedő tudományos karrier nemegyszer meglepő fordulatait rögzítsék, legyen bár a megtett út látványos vagy sem, különben elveszhetne a kulturális jelenségek meglepő sokszínűségében. Nem ez azonban I. C. Chițimia professzor esete, akinek érdemeire tudományos alapossággal megírt munkái annyiszor felhívták a figyelmet. Széles látókörű irodalmár, sok alaposan igazolt tanulmány szerzője, amelyekben legtöbbször eredeti megoldásokat találunk, amelyek hosszú irodalomtörténeti vitákat tisztáznak, I. C. Chițimia a humán tudományok né-

hány fontos területén kiváló szakembernek bizonyult. Művei: Folcloristi si folcloristica românească (Folkloristes et science folklorique roumaine, 1968), Folclorul românesc în perspectivă comparată (Le folklore roumain en perspective comparée, 1971), Probleme de bază ale literaturii române vechi (Problèmes fondamentaux de l'ancienne littérature roumaine, 1972), ezekhez csatlakoznak jelentős számban az általa szerkesztett munkák, hogy ne beszéljünk a folyóiratokban publikált tanulmányairól és cikkeiről, román és külföldi folyóiratokban, vagy jelenlétéről romániai, Románián kívüli kongresszusokon, konferenciákon, kollokviumokon. Ötven éven keresztül folytatott kutatómunkája a régi román irodalom, a folklór, a publicisztika, valamint a komparatista irodalom területén egyértelműen elismert szakemberré minősítették. A felsorolt szaktárgyakat tisztázó módon közelíti meg időben és gazdagságukban, ezek nála egymást erősítő kapcsolatban vannak, jelezve egy vitathatatlanul bűvös személyiséget.

1983 májusában I. C. Chițimia betöltötte a 75. életévét. Jelezte ezt Romániában néhány tiszteletére írt cikk, Lengyelországban is tudományos üléssel adóztak az évfordulónak. A Lengyel Tudományos Akadémia Kiadója ebből az alkalomból megjelentetett egy válogatott tanulmánykötetet a román tudós gazdag tudományos munkásságából, amelyek a román–lengyel kulturális kapcsolatok különböző kérdéseire vonatkoznak. A mű címe jelen beszámoló címével azonos, megjelent Henryk Misterski szerkesztésében, aki egyetemi tanulmányait Bukarestben, a filológiai fakultáson végezte. Kiolvasható a műből az a megbecsülés és szimpátia, amit az egykori tanítványok éreznek évek múltán is I. C. Chițimia professzor iránt. A tanulmányok fordítói: Zdzisław Hryhorowicz, Jacek Plecinski, Jerzy Styczyński, Cezariusz Tokarski és nem utolsósorban Henryk Misterski kiváló ismerői a román irodalmi nyelvnek. Ők alkotják (Misterski irányítása alatt) a legjelentősebb lengyel egyetemi csoportot a román filológia tanulmányozására, jelentős sikereket értek el a pozítani egyetemen kívül is. H. Misterski munkáját a román nyelv és irodalom szakembereinek képzésében az egyetemi oktatói kar számára, amelyhez újabban dr. Krystyna Wadowska is csatlakozott, segítette egykori mestere, tanszékvezetője Stanisław Gniadek, széles, humanista látókörű személyiség.

A könyv szerkezetileg három egymáshoz szervesen illeszkedő részből áll, hogy kiemelve a román és lengyel nép történelmében jelentős szerepet játszó régi kulturális kapcsolatokat, valamint egy nagy modern lengyel szerző visszhangját Romániában és vice-versa. Végül találunk egyetemes szemléletű folklór alkotásokat is, ideértve a román és lengyel hozzájárulást — amelynek három komplex problémaköre igen gyakran képezi a komparatista koncepció és

módszer tárgyát. A kötet bevezetőjében H. Misterski meggyőzően indokolja választását a könyv tartalmát illetően, azaz a retrospektív vállalkozást, amely végül kifejező képet ad a tudós munkájáról tevékenységének csaknem minden területén.

Az első rész, Politikai és kulturális kapcsolatok a régi Lengyelország és a román fejedelemségek között tanulmányokat tartalmaz Nagy István Krónikájáról (1457—1504), a moldvai krónikások kapcsolatáról a lengyel humanistákkal, a nyugati humanizmusról összehasonlítva (hasonló jegyek alapján) a délkelet-európai humanizmussal (első ízben képezte kutatás tárgyát), ugyanakkor egyetemes képet ad a lengyel költőről, Jan Kochanowskiról stb., ami megmutatja a régi román és lengyel irodalomban jártas szakember adatszerű és magyarázó, és ugyanúgy a komparatista hozományát. A második részt, Miczkiewicz és a románok — Eminescu Lengyelországban a komparatista profilú szövegkritika uralja, amely megvilágítja, hogyan fogadta a román szellemiség a nagy lengyel romantikust, találkozását Párizsban a román forradalmárokkal "a népek tavasza" idején, és Eminescu művének visszhangját Lengyelországban. A harmadik és egyben utolsó rész, Román népi alkotás európai perspektívában két tanulmánnyal zárja a kötetet, az egyik a közmondások, a másik a balladák világának szentelve, tulajdonképpen mindkettő — a kiadó által adott cím ellenére — a témák egyetemes képét vizsgálja.

Természetes, hogy a szerkesztő deklarált fő célja az volt, hogy rekonstruálja a szerző tudományos munkásságának irányvonalait az alapmunkák eszközével. Úgy tűnik, ezt a célt teljes egészében elérte, a kiválasztott tanulmányok bőven megjelölték a mély, komplex tudományos kutatások különféle aspektusait. A tematikus kiemelés tekintetében hiányok állapíthatók meg, amelyek redukálják a munkásságról rájzolt összkép dimenzióit. Valószínűleg a kiadói terület korlátai hatottak ezúttal is. Amikor a régi román és lengyel irodalom profilja és problematikája, valamint a komparatista irodalom terén végzett kutatások bőséges teret kapnak, és képesek arra, hogy sok szakember érdeklődését felkeltsék, ugyanez nem mondható el a folklorista és polonista tevékenységéről (modern korszakáról), bár a szerző munkái ebben a kérdésben is állandó igyekezetről tanúskodnak. Kétségtelen, hogy megfigyeléseink egy tartalmi ismertetés margójára lehetnek szubjektívek, lévén hogy egy művet meg lehet ítélni többféle magyarázó szempontból. Következésképpen észrevételeink semmiképpen nem tekinthetők tudományos követelményeknek, hanem sokkal inkább olyan betétnek, amellyel a lengyel szakemberek kifejezték elismerésüket és tiszteletüket napjaink nagy román irodalmárának, C. Chițimianak érdemei előtt.

Stan Velea

Relacja walnego od Turków oblężenia Wiednia roku Pańskiego 1683. Wydał Lubomir Wędzicha. Wrocław, 1983. Zakł. Narod. im. Ossolińskich, 28. Rzeczpospolita w dobie Jana III. Red. Adam Rutkowski. Warszawa, 1983. Wystawa, Zamek Królewski, XII.

1983-ban különböző kiadványok jelentek meg Lengyelországban Bécs felszabadításának 300. évfordulója alkalmából. Ez a két emlékkiadvány is ehhez az évfordulóhoz kapcsolódik.

Az első egy eddig kevesek által ismert korabeli nyomtatvány szövege, amelyet L. Wędzicha gondozott, látott el jegyzetekkel és utószóval. A német nyelvű eredetijének a szerzője valószínűleg a császári kancellária írnoka volt. Lengyel fordítása, rövidített formában: Diariusz całego oblężenia wiedeńskiego od Turków... 1683 végén vagy 1684 elején jelent meg nyomtatásban; unikum példánya a wrocławii Ossolineumban található. Két részből áll: Bécs védelmének diáriuma (július 12-től szeptember 12-ig) és négy katonai, tábori jegyzék. Érdekes magyar vonatkozású részeket is tartalmaz. Ugyanis a bécsi propaganda szolgálatában álló szerző szerint a török háború a magyarok miatt tört ki, mert folyton a császár ellen lázadtak, és "kivezették" a törököket a császári város alá.

A másik díszes kiadvány a varsói Királyi Várban rendezett emlékkiállítás (1983) alkalmából jelent meg. Bécs ostromának és előzményeinek rövid áttekintését tartalmazza, továbbá két érdekes korabeli írást. Az egyik Marcin Kątski diáriumának (Diarium artilileriae praefecti) részlete, amelyben a lengyel generális beszámol a győzelmes ostromról (Dyariusz wyjazdu z Krakowa pod Wiedeń). Érdemes megemlíteni a nevét, mert részt vett Buda felszabadításában is, és később, a szabadságharc kitörése előtt, II. Rákóczi Ferenc pártfogója volt Lengyelországban. A második írás Sobieskinek az a híres levele, amelyet a nagy győzelem utáni éjszakán írt feleségéhez "a vezéri sátrakban"; ebben írja, hogy "Magyarországba indul". A királynénak szóló levelét már ez idő tájt lefordították több nyelvre, magyarra is.

A díszkiadvány érdekes barokk festészeti anyag ékesíti, elsősorban a Sobieski-emlékkiállítás képeinek kópiái.

Dorota Korózs

Staud Géza: A magyarországi jezsuita iskolai színjátékok forrásai I. 1561—1773. Budapest, 1984. A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának kiadása, 504.

Az európai iskolai színjátszás hazai hagyományainak feltárása mindössze évszázados múltra tekint vissza. A "hazai tanodai drámák"-ról a múlt század végén megjelent közleményektől kezdve elért részeredmények bármennyire értékesek, nemzetközi összehasonlításban elmaradt a kutatás üteme. Az irodalomtörténet és színháztörténet együttes eredményei sem tudtak elfogadható képet adni a magyarországi iskoladrámák mintegy két évszázados történetéről. Máig sincs megbízható áttekintésünk arról, hogy a XVI. század második felétől a XVIII. század végéig hol, mikor, mit, hogyan s kik játszottak? Kinek s milyen nyelven adták elő a darabokat? Milyen témák, szerzők, források, fordítások és adaptációk, scenikai megvalósítások kötik a kollégiumi színjátszást európai előzményeihez és mintáihoz a késői reneszánsz és a barokk korában. Pedig magyarországi viszonylatban egy különösen hosszú életű műfajról van szó, hiszen a felekezeti iskolai színjátszás szinte egyedüli formája volt a színháznak a feudalizmus korában.

Staud Géza alapvető kérdéseket vetett föl "a magyarországi iskolai színjátszás forrásai és irodalma" sorozat első kötetének bevezetőjében (5—40.). Joggal hangsúlyozza, hogy nemcsak az egykor virágzó olasz vagy francia iskolai színjáték társadalmi, irodalom- és színháztörténeti szerepe tér el lényegesen a magyarországitól, de az ausztriai, sőt a lengyelországi is, tekintettel az udvari színjátszás körülményeire.

A hazai iskoladráma egész problémaköre művelődéstörténeti jelentősége ellenére általában az irodalomtörténeti érdeklődés peremére szorult. Az évtizedes kutatási tapasztalatokkal rendelkező szerző ennek okát részben a föltáratlan adatok töméntelen mennyiségében és a kutatás szervezetlenségében, másrészt szemléletbeli és módszertani hiányosságokban látja. A filológiai és az irodalom-esztétikai megközelítés (egyoldalúsága) mellett főleg csak egyedi magyar nyelvű írott darabokkal foglalkoztak, s kísérlet sem történt az előadások, programok megközelítőleg teljes és módszeres feltárására. Jóllehet az iskolai drámaszövegek kiadásában mutatkoztak eredmények, az eddig feltárt forrásanyag újabb szövegkiadások létrehozását teszik szükségesé. Arra is választ kell adnia az újabb kutatásoknak, hogy milyen helyet foglalt el a hazai iskolai színjáték az egymást váltó korok társadalmának és művelődéstörténetének egészében és európai összefüggéseiben. A színjáték típusok, előadás és közönség sokrétű kérdésköre még alapos tanulmányozásra vár. Ennek bázisát fogja megvetni az öt kötetre tervezett sorozat, amely a

kulturális és történelmi emlékeink feltárását és kiadását célzó kutatási főirány programja keretében valósul meg az MTA Irodalomtudományi Intézetében.

A *Fontes ludorum scenicarum in scholis S. J. Hungariae* első kötete a kollégiumok alapítása sorrendjében, világos szerkezeti beosztásban közli a gyűjtött és rendezett előadási anyagot. A sort Tyrnavia (Nagyszombat, Tyrnau) 1561–1773 működési időtartammal kezdi, a rend feloszlataáig (81–236). A terjedelem tíz kollégium anyagának közlésére adott lehetőséget. Az utolsó Comaromium (Komárom, Komorn) 1624–1773 (467–504.). Az arányok eltérő voltára mutat, hogy az első egység lapszáma háromszorosa az utóbbinak. Az időrendben második Claudiopolis (Kolozsvár, Klausenburg) 1579–1773 is a kiemelkedők közé tartozik (239–298), míg Alba Julia sive Carolina (Gyulafehérvár, Karlsburg) 1579–1773 mindössze néhány oldalnyi (303–307). Erdélyi viszonylatban a kolozsvárinak mintegy fele a Magno Varadinum (Nagyvárad, Grosswardein) 1581–1773apterjedelme (311–338). Az észak-magyarországi területen néhány szerényebb kollégium, mint Sellia (Vágsellye) 1586–1606 (341–344), Thuroczium (Túrós – Znióváralja) 1586–1773 (347–350). Homonna, 1613–1644 (353–361) vagy Scepusium (Szepeskáptalan, Kirchdrauf) 1622–1773 (453–463) mellett a koronázó város Posonium (Pozsony, Pressburg) 1622–1773, a nagyszombati után nagyságrendben második (365–450) kollégiumi színjátszási anyag következik. Az alapforrások a *Historia Domusok* és a *Litterae Annuae*k. A kollégiumokra épített fejezeteket dióhéjnyi történeti összefoglaló és bibliográfiai tájékoztató vezeti be, általában fakszimilék kíséretében.

A sorozat első három kötete a jezsuita, egy további a többi (piarista, minorita, pálos, ferences) tanítótrendek, s egy kötet a protestáns (református, evangélikus, unitárius) iskolai színjátékok forrásait és irodalmát adja majd közre. A hézagpótló vállalkozás kelet-közép-európai jelentőségén túlmenően szervesen illeszkedik az európai iskolai színjátszás történeti táblójába.

Hopp Lajos

Testament politique et moral du Prince François II Rákóczi — II. Rákóczi Ferenc Politikai és erkölcsi végrendelete. Archivum Rákócziarum III. Írók. Budapest, 1984. Akadémiai Kiadó, 554 + 20.

A mintegy évtizede megindult sorozat legújabb kötetével folytatódik Rákóczi emigrációban írt munkáinak közzététele. A fejedelem Politikai és er-

kölcsi végrendeletének nevezett két állambölcseleti jellegű, moralista célzatú munkája első hazai kiadásának ténye önmagában is figyelmet érdemlő vállalkozás. Kiadástörténeti előzményei a XVIII. század derekáig (1751) nyúlnak vissza. Ekkor jelent meg Párizsban a Testament politique et moral du prince Rákóczi című kétkötetes könyv hágai impresszummal, rövid életrajz, a fejedelem 1732-ben kelt végrendelete és ezzel kapcsolatos levelek kíséretében, Szent István Intelmeinek latinról franciára fordított szövegével együtt. A francia kiadó a Traité de la puissance című 1725-ben keletkezett értekezést vette előre, amelyet a Réflexions sur les principes de la vie civile et de la politesse d'un chrétien 1722-ben írt kézírata követett.

Az alapul vett francia őskiadás és a kéziratok összevetése, illetve kritikai vizsgálata közben kiderült, hogy az átirat nyomtatott szövegben jelentős eltérések, rövidítések, javítások mutathatók ki, s nem került sor a hatalomról szóló értekezés párhuzamos latin szövegének közlésére. A kritikai kiadás szerkesztői — Rákóczi szerzői elgondolásának megfelelően — a két összetartozó művet keletkezésük időrendjében közlik. A Réflexions... szövegét követi a Tractatus de potestate és a Traité de la puissance kétnyelvű szövege, a francia szövegforrások Kovács Ilona, a latin Borzsák István megbízható gondozásában. A magyar fordítás hűségét Szávai Nándor és Kovács Ilona gondos munkája biztosítja. A tanulmányt Köpeczi Béla írta.

Az Archívum Rákóczianum II. Írók-Scriptores sorozat újabb kötetét nemcsak az teszi nemzetközi érdekűvé, hogy háromnyelvű szövegét franciául és latinul is olvasható szövegkritikai és tárgyi apparátus kíséri, hanem a kézirat keletkezés- és kiadástörténete, valamint egyetemes művelődéstörténeti témakörével összefüggő esztétörténeti problematikája is. Ennek filológiai, összehasonlító irodalomtörténeti, kritikai vizsgálatát Köpeczi Béla végezte el újabb kutatásait tükröző tárgyi jegyzeteiben és összefoglaló tanulmányában. Rákóczit korábban is foglalkoztatták állambölcseleti kérdések, az abszolút uralkodó problémaköre, a fejedelmek kötelességei, a hatalom és az uralkodás, a kormányzás gyakorlati elvei, az udvari erkölcsök. Mindez nyomon követhető a szabadságharc alatti irodalmi publicisztikai tevékenységében, majd a vallomás- és emlékiró által futólag érintett államelméleti fejtegetéseiben. A fejedelem érdeklődését fiatal kora óta lekötő tárgykör, amelyről lengyelországi és franciaországi éve alatt bőven volt alkalma hallani, sőt vitatkozni, rodostói éve kezdetén írt összefüggő munkát.

A Réflexions... és a Traité kettős célkitűzése szerint a fejedelem fiainak óhajtott útmutatást adni, kifejtve az emberi magatartás valláserkölcsei normáit, másrészt ki akarta fejteni a bibliai tanításokkal összhangban levő

állambölcseleti elveit. A keresztény uralkodó eszményképének megrajzolása közben kötelességtudat és felelősségérzet vezeti tollát, miközben személyes, családi indíttatású gondolatai általánosabb érvényű erkölcsi-politikai eszmefuttatássá bővülnek. A Gondolatok a keresztény ember polgári életének és udvariasságának alapelveiről — fejedelmi erkölcsi kalauz, s nem csupán a barokk udvari viselkedési formákra, illemre, hanem életmorálra oktató könyvecske. Az udvarban folyó nevelés-oktatás és célszerű tevékenység témája módot nyújt moralizáló elmélkedésekre. Rákóczi összefüggéseiben is foglalkozik a nyugati és keleti népek szokásain és hagyományain alapuló művelődési elvekkel, a keresztény erkölcsben jelölve meg az udvari nemesség és az ifjúság nevelési alapjait.

Köpeczi forráskutatásai alapján Bossuet mellett elsősorban Fénelon Cl. Fleury, Pascal, A. Courtin, Ch. Gobinet, Nicole, Duguet és a rodostói könyvtárban meglevő más janzenista források ismeretét vagy hatását tartja valószínűnek Rákóczi világnézetének, írói szemléletének alakulására. Utal olyan forrásművekre is, amelyeket olvasásra vagy fordításra ajánlhatott kamarásának, Mikes Kelemennek. Értékesek azok az utalások, amelyek az állambölcselető felfogásával, illetve a vallomás- és emlékiró munkásságával összefüggésben merültek föl; az ilyen megfigyelések kiterjeszthetők a meditációíró és ima-fohászíró munkáira is. Ezáltal mélyebb betekintést nyerhetünk Rákóczi írói alkotói gondolkörébe, a fejedelem legbelsőbb erkölcsi világába. Ugyanakkor fény derül a politikai gondolkodó önállóságára, polémikus hajlamára, modern vallási és filozófiai tájékozódására. A "pater patriae" értelmezésében Rákóczi hű maradt korábbi fejedelmi uralkodó gyakorlatához, a paternalizmus szellemében kifejtve, hogy az uralkodó csak akkor tekinthető a "haza atyjának", ha az isteni törvénynek megfelelően igazságosan uralkodik. A politikai gondolkodó és állambölcselető olvasmányainak sokrétű feltárása természetesen járult hozzá az abszolút monarchia kereteire épülő társadalmi és udvari élet elveinek önálló látószögű megfogalmazásához a fejedelem kiadott és kiadatlan műveiben. Érdemes megjegyezni, hogy Rákóczi több kérdésben vitatkozik a francia abszolút monarchia legjelesebb teoretikusának általa alapforrásul használt, Politique tirée des propres paroles de l'Écriture Sainte c. művével.

Bossuet az örökletes monarchiára és dinasztikus szempontjaira vonatkozó nézeteiből Rákóczi például elfogadja, hogy az örökletes monarchia Isten rendeléséből jött létre, de előnyeit vitatja (300—302, 534—536). Rákóczi szerint szükséges a nép szavazata és egyetértése a hatalomhoz, s mivel a király és a nép közti szerződés formálisan sem nélkülözhető, így inkább a vá-

lasztó monarchia híve; Bossuet cáfolja, hogy az Istentől adott törvényhatalom függne a nép beleegyezésétől (262, 298—299, 496, 532—533). Rákóczi közvetlenül a természeti törvényre hivatkozva, a nép elidegeníthetetlen jogának tartja az ellenállást (*jus resistentiae*, *droit des armes du peuple*); Bossuet nem enged meg ilyen összefüggést. A fejedelem szerint joga volt felkelni az ország törvényeinek védelmében a Habsburg királyok esküszegésével szemben (261—263, 297, 301, 495, 497, 531, 535). S míg a meaux-i püspök bár feltételelesen, de elfogadhatónak tartja a hódítás jogát (*jus acquisiticum*, *droit de conquête*), Rákóczi jogtalannak tartja a hódítást és a fegyverjogot (263—264, 296, 301, 498, 530, 535). S ha lényeges pontokon szemben áll Bossuet nézeteivel, magáévá tette teocentrikus kiindulópontját ("Omnis potestas a Deo"), egyetért történelemszemléletével és a paternalista uralkodó-felfogással, vallásos nevelési elveivel, a "charitas" moráljának hirdetésével.

Rákóczi kézíratainak Törökországból Franciaországba, Rodostóból Grosbois-ba kerülésével kapcsolatban fölmerül az időpont tisztázásának problémája. Köpeczi szerint "1726-ban juttatja el Rákóczi — más munkáival együtt — Vallomásainak kéziratát Grosbois-ba azzal a levéllel, amelyben elmondja, hogy halála után szívét odaküldi... biztatja... őket a Vallomások olvasására, amely szerinte azt bizonyítja, hogy az ő sorsuk »boldogabb«, mint a fejedelemé." (260, 494.) A problémát a "más munkáival együtt" megjegyzés közbevetése okozza, mivel szerintünk Rákóczi kézíratos munkái csak a fejedelem halála (1735) után kerültek francia földre. Arról a levélről van szó, amelynek másolatára Zolnai Béla akadt rá a Bibliothèque de la Ville de Troyes kéziratgyűjteményében: "Lettre de Prince Ragotzi aux R. P. Camaldules" à Rodosto ce 23 juillet 1726. (Mss. lat. 2146. — Széphalom 1927, 271—274). Zolnai szerint Rákóczi "levelét 1726-ban írta, abból a célból, hogy halála után szívével együtt küldjét Grosbois-ba, ami meg is történt. Kilenc évet élt még a végrendelkező fejedelem..." Eszerint a levél is csak 1735 április 8. után került volna Grosbois-ba. Egyébként Rákóczi levelében nincs szó kézíratos munkák elküldéséről, csupán Vallomásainak olvasásáról. "Lisez mes Confessions si on les juge de vos lectures pour que vous voyez combien votre état est heureux en comparaison de ceux qui portent les croix du monde..." Az olvasásra buzdítás kétféleképpen értelmezhető. Vonatkozhat a Confessio peccatoris... első könyvére, amelynek 1717 augusztusáig elkészült kéziratát vagy másolatát Rákóczi Grosbois-ból való távozásakor "lelke hálájának jeléül és szeretetének zálogaként" megőrzésre átadott a kamalduli szerzetesek rendfőnökének. Ebben az esetben Rákóczi ezt a levelét 1726-ban szándékozott eljuttatni Grosbois-ba. De ha erre valóban csak halála után került volna sor, ak-

kor török földön 1719-ben befejezett Confessio... mindhárom könyvére vonatkozik. Ez a kézirat viszont César de Saussure, a fejdelem svájci udvari nemesének hiteles tanúsága szerint Rákóczi halálakor még Rodostón volt. "Ouvrage dans lequel le Prince entre dans un grand détail de toutes ses actions et où il expose naturellement les grâces particulières qu'il a reçu de Dieu, de même que les occasions dans lesquelles il peut l'avoir le plus offensé. Après la mort du prince ses principaux officiers, jugèrent prudemment qu'il ne convenait pas que cet ouvrage parut jamais, c'est ce qui fit qu'ils les supprimèrent, crainte qu'il ne tomba un jour en mauvaises mains." Bp. 1909. 311–312.) Kamaldulba küldésére tehát csak ezután kerülhetett sor, Rákóczi kéziratosa hagyatékával együtt. Az Annales Camaldulensium (Tom. VIII. p. 652) szerint Rákóczi bebalzsamozott szívével együtt ez tartalmazta az elhunyt fejdelem "Testamentum politicum et morale", "Meditationes in Sacram Scripturam", a "Confessio" és a hozzácsatolt "Aspirationes" műveinek kéziratait.

Hopp Lajos

La corte e lo spazio: Ferrara estense. A cura di Giuseppe Papagno e Amedeo Quondam. Roma, 1982. Bulzoni, I–II–III. 1114.

Az olasz Centro Studi "Europa delle Corti" azt a feladatot vállalta magára, hogy elősegítse az udvar-jelenség interdiszciplináris tanulmányozását egyebek között olyan szemináriumok, kongresszusok szervezésével, amelyek anyaga rendre megjelenik a Bulzoni kiadó "Biblioteca del Cinquecento", immár több mint húsz kötetet számláló sorozatában. A pármai és a piacentai udvar tanulmányozása után (Le corti farnesiane di Parma e Piacenza (1545–1622)) az olasz reneszánsz egyik legjelentősebb, sőt irodalmi szempontból kimagaslóan számottevő udvari kultúrája került az "Europa delle Corti" érdeklődésének középpontjába: a D'Este család Ferrarája, ahol a XV. század közepétől egészen a XVI. század végéig az olasz reneszánsz kori irodalom központi alakjai (Guarini, Decembrio, Boiardo, Ariosto, Tasso) éltek és fejtették ki nemcsak a ferrarai udvar kulturális életét, de bizonyos esetben az egész olasz reneszánszt meghatározó tevékenységüket.

Ferrara rendelkezett a leggazdagabb tipológiával, diplomáciai, politikai, kereskedelmi, gazdasági kapcsolatainak kiterjedtsége, kulturális, irodalmi,

képzőművészeti értékei miatt. A modell-jelleg világos, még ha ez olykor a valóság bizonyos aspektusainak "megnyirbálásával" jár is.

A ferrarai udvar és általában az udvar, mint komplex társadalmi-kulturális-irodalmi valóság tanulmányozása a kutatás jelen fázisában új módszertani elveket és eszközöket kíván, annál inkább, mivel az itáliai udvarok fénykorát jelentő meglehetősen hosszú időszak (megközelítőleg a XIV—XVI. század) kronológiai szempontból alapos vizsgálat tárgyát képezte. Giuseppe Papagno és Amedeo Quondam a kötetek anyagául szolgáló ferrarai szemináriumot előkészítő gondolatmenete viszont az egymásutániságot jelentő idő filozófiai kategóriája mellé a tér (spazio) fogalom bevezetését javasolja az udvar-jelenség kutatásában. Milyen térről is van szó? Ez az első kérdés, amely már a kötetek címének olvasásakor gondolkodásra késztet. Tulajdonképpen jobbra láthatatlan, érzékszerveinkkel nem érzékelhető térről, sőt terekről kell beszélni, eltekintve természetesen a kultúra termékeitől, amelyek nagyon is hatottak és hatnak érzékeinkre, intellektusunkra. Gondoljunk csak Hérakleitosz egyik aforizmájára: "Láthatatlan illeszkedés a láthatónál erősebb". E láthatatlanul illeszkedő terekből áll az udvar, amely egyben a tereket szervező központ. "Annyi tér van, ahány szektora a társadalmi, politikai, gazdasági... tevékenységnek, és fel kellene fedni valamennyi tér kiterjedését, terjeszkedésének és tagozódásának dinamikus alakzatait, szerveződésének módjait az akadályokat, amelyeket legyőz vagy amelyek legyőzik, a többi térrel kialakított szembenállását vagy összekapcsolódásait... és azokat a világos határokat, amelyeket maga és a többi tér közé emel" (824.).

A szeminárium célja tehát az udvar-jelenséget képező terek azonosítása, kiterjedésük, szabályaik felkutatása, hogyan találkoznak az udvar életében, e számos tér hogyan szerveződik rendszerre, tehát udvarrá, az udvar hogyan szervezi, irányítja saját tereit, végül is önmagát.

Figyelemre méltó már a bevezető tanulmány kulcsproblémája: az udvar és a labirintus kapcsolata, amelynek tanulmányozásához érdemes fellapozni a harmadik kötetben lévő illusztrációkat is. A szerző, Giuseppe Papagno abból a munkahipotézisből indul ki, hogy az udvar azonosította magát a labirintussal. Vagyis nem létezik olyan specifikus tér, ahol világosan, nyilvánvalóan lehetne mozogni, viszont egy sor lehetőség közül időről időre, térről térre választani kell. Érdemes emlékeztetni ezzel kapcsolatban — az irodalomnál maradva — Ariosto, Machiavelli vagy akár Castiglione esetére. Az udvari életben nincs-előre meghatározott útja az érvényesülésnek, azaz az érvényesülés terének. Ugyanaz az ember író, titkár, politikus, pap, udvari ember stb. lehetett egy személyben. Ha eltekintünk a reneszánsz sokoldalúság esz-

ményétől, most pedig ezt kell tennünk, természetes, hogy a mindenkori lehetőségekben gondolkodva kellett előrejutni, lehetőleg ismerve a labirintusban (tehát az udvarban) való cselekvés szabályait. Papagno így ír: "Ha a labirintus a kutató és felfedező szellemmel azonos, nem úgy kell-e vélnünk, hogy az ember és az emberek mindig valamilyen labirintusban vannak, azok logikája és szerkezeti különbözősége ellenére" (25.). Létezik ugyanakkor egy olyan ellentmondás, amelyre Papagno is utal: ti. a labirintusnak nincs központja, az udvarnak viszont van egy igazi centruma, a fejedelem, aki helyzeti előnyénél fogva megfelelő, széles rálátással rendelkezik az összes térre. A labirintus képet egyébként ritkán azonosították annyira a hatalom formájával, mint az udvar és főleg az olasz udvar esetében. Papagno labirintus-udvar feltevézése kétségtelenül gondolatébresztő jellegű.

A dolgozatok tekintélyes része az anyagi és a kulturális tér alkotásaival foglalkozik az udvart képező, vagy azzal kapcsolatban álló különböző társadalmi rétegek (fejedelem, udvari ember, polgár, egyházi ember, feudális úr, paraszt) szempontjából.

Nincs mód valamennyi dolgozat áttekintésére, így mindössze az egyes fejezetek alapkérdéseiből kiindulva a legjellemzőbbnek vélt gondolatokra való utalásra vállalkozhatom.

A könyvben szereplő dolgozatok — részben kapcsolódva a bevezető tanulmányhoz — összevetik a különféle udvari tevékenységeket a tér fogalmával, a feladat tehát egyrészt az udvar belső dinamikájának vizsgálata, másrészt az udvar viszonya városhoz, a környékhez, folytonos interferenciák révén. Más szóval, le kell írni és analizálni a tér nem mindig homogén formáit és funkcióit, a Quattro- és a Cinquecento idején lezajlott átalakulások legösszetettebb folyamataira vonatkoztatva.

A fentieknek megfelelően hat kérdéskörbe csoportosították az udvar és a tér problematikáját, kiemelve ezzel a Cinquecentóban végbement társadalmi-kulturális átalakulások komplexitását.

Az I. Il Politico című fejezetben a szerzők arra keresnek választ, hogyan szervezi meg az udvar saját belső terét, ahol a politikai, adminisztrációs, katonai, diplomáciai stb. kezdeményezés zajlik. A II. rész Strade e terre az udvart körülvevő anyagi térrel foglalkozik, nevezetesen azzal, milyen kapcsolatot épít ki az udvar a várossal, a környező területekkel. A Descrizioni e immagini című III. fejezet két dolgozata a korabeli térképészet, útleírás emlékeiből merít, amelynek ismét hasznos a harmadik kötet illusztrációinak fellapozása. További négy dolgozat viszont azt a képet tárja elénk, ahogyan Ferrara és tere az egyes irodalmi alkotásokban megjelent.

Ariosto első két komédiájának Ferrara-képéről olvashatunk Michel Plaisance-tól. A szerző kimutatja, hogy a ferrarai környezet nemcsak konkrétan van jelen, de meghatározó szerepet tölt be a komédia egész szerkezetében. Ugyancsak Ariosto komédiájának (Lena) elemzése kapcsán keres kapcsolatot Paul Larivaille a színpadi tér és a városi tér között, amennyiben a színpadkép — színházi épület híján — egy jól kiválasztott része az udvari környezetnek.

A VI. fejezet (Scena e festa) dolgozatai az udvari színház kettős, külső (Marzia Pieri: La scena pastorale) és belső mivoltáról egyaránt tájékoztatnak. Fabrizio Cruciani rövid ferrarai színháztörténeti áttekintést nyújt, Andrea Gareffi több oldalról járta körül a színház és általában a látványosság témáját: színháztörténeti és -elméleti, nyelvészeti, filozófiai észrevételekkel árnyalta alapvetően ikonológiai módszerre épült Cavallerie Ferraresi című dolgozatát. Az udvar saját képét azonban nemcsak kommunikatív mód-szerekkel ábrázolta, hanem vizuális műfajokon keresztül is.

Charles M. Rosenberg is ikonológiai elemzést nyújt a részben művészettörténeti kérdésekkel is foglalkozó V. fejezet (I Valori) érdekfeszítő Courtly decorations and the decorum of interior space című kezdő tanulmányában. A különféle kulturális és szellemi terek egymáshoz való kapcsolhatóságát ("láthatatlan illeszkedés...") bizonyítja ez a fejezet, amely terjedelmét tekintve — különösen ha a III. kötet illusztrációit is számítjuk — a leghosszabb, kilenc dolgozatot tartalmaz.

A XVI. századi ferrarai humanizmussal foglalkozik Albano Biondi (Angelo Decembrio e la cultura del Principe), Luigi Balsamo (La circolazione del libro a Corte), Luisa Avellini ("Pelago" e "porto": la Corte e il cortigiano nell'epistolario del Guarini), amikor egy-egy jelentős humanista tevékenységét vizsgálja úgy, hogy általános érvényű következtetéseket lehessen levonni a ferrarai udvar, és gyakran általában az udvar fenomenológiájára vonatkozóan: ismeretes, a humanisták első nagy generációja számára mit jelentettek a könyvek, különösen az antikvitás emlékei és mit jelentett a könyvnyomtatás a humanista gondolkodás terjedése szempontjából. Amikor Decembrio körvonalazta egy humanista könyvtárának fő szabályát — a dolgok tanulmányozására fenntartott hely, ahol nyugodtan lehet "társalogni" az antik szerzőkkel — egyben a művelt fejedelem könyvtárának modelljét is megrajzolta. A könyv és a könyvtárak udvari életben betöltött szerepéről olvashatunk Luigi Balsamótól, aki elsősorban Guarino és körének nemzetközi hírnévre is szert tett tevékenységéről számol be.

Az utolsó fejezetben (VI. L'immaginario) a központi helyet a lovagi eposzok kapták: Ariosto és Boiardo után Tasso. A Gerusalemme liberatat szinte

már minden szempontból elemezték. Riccardo Brusagli, úgy látszik, mégis talált egy olyan kérdést, amely bár látszatra megválaszoltnak tűnik, mégis az egészen új kérdésfelvetéseket nem kevésbé új észrevételekkel zárja. Az Il campo cristiano nella Liberata című dolgozat szerint a keresztény tábor értelmé Tassónál abban áll, hogy az epikus formákból kiszűrje a "homéroszi" momentumot addig, amíg az eposzból szinte tragédia lesz.

A három kötet olvasásakor nyilvánvaló, hogy a filozófiai kategóriaként felfogott tér valamennyi dimenzióját figyelembe kellett venni ahhoz, hogy viszonylag egységes képet kapjunk: mind anyagi, mind kulturális tereket, az udvari kultúra által létrehozott képet. Ebből következik, hogy az olasz reneszánszsal, a sajátos olasz udvari kultúra bármely területével foglalkozók érdeklődésére számot tarthat a harminchárom többnyire olasz, illetve francia és angol nyelvű előadásokat tartalmazó két könyv és a harmadik, illusztrációs kötet.

Hogy a dolgozatok összességükben mennyire feleltek meg az elvárásoknak, vagyis annak, hogy a különféle terek miként szerveződnek udvarrá, Tasso egy, az udvarral kapcsolatos dialógusából (Malpiglio ovvero la Corte) vett idézettel válaszolhatunk:

"A bastanza contiene in se stesso tutto ciò che l'è necessario" ("Elegendően tartalmazza mindazt, ami számára szükséges").

Vígh Éva

Stan Velea: *Ipostaze europene ale romanului contemporan: romanul polonez*. Bucurest, Les Editions Univers, 1984. 302.

Stan Velea kétségbevonhatatlanul illetékes mindabban, ami a lengyel irodalom kérdéseit illeti: korábbi művei, mint pl. a Reymont c. monográfia (1966), a Scritorii polonezi (1972), a Paralelisme și retrospective literare (1974), valamint számos, a lengyel és a román, valamint az összehasonlító irodalommal foglalkozó, különböző folyóiratokban napvilágot látott tanulmánya bizonyítja nagy irodalomtörténeti tájékozottságát, aki a kor modern felfogásában vizsgálja és fejti meg az irodalom problémáit.

Jelen munkája, A lengyel (jelenkori) regény: a történelmi regénytől a kutató-regényig (1945—1974) igen sok olvasás és kutatás eredménye. A szerző nem elégszik meg a tények bemutatásával, hanem közbeiktatja a jelenkori lengyel regény kategóriáira, kapcsolataira s a hagyományos regénnyel szembeni

új helyzetére vonatkozó saját eredeti ítéleteit, s bemutatja minden regénynek írója tollától kapott művészi sajátosságát. Így a körkép, amit a jelenkori lengyel regényről nyerünk, eleven és újszerű még akkor is, ha összehasonlítjuk a lengyel irodalomkritika haladó eszméivel, ami egy személyes tudományos megközelítésnek a bizonyossága.

Stan Velea az első részben tehát általánosságban meghatározza a hagyomány és a modernség vonásait, először az 1945—1955 közötti évek társadalmi-történelmi ellentmondásai alapján, amikor bizonyos témák megjelennek az irodalomban, azután 1955 és 1974 között, amikor a regény egy modern látásmód célzatával újító irányba mutató szerkezetekre épül. Mindenesetre a lengyel regény soha nem szakad el a népi és történelmi vonásokat egyaránt tartalmazó hagyományos regénytípustól, amelyekben a lengyel irodalom oly gazdag és őrizi a szép tradíciókat az egyetemes összefüggésben.

Következésképpen a szerző organikusan oldja meg az átmenetet a második részhez úgy, hogy az első évtized (1945—1955) tapogatózásainak felvázolása után — amelyben helyet kapnak S. Pietak, Jalu Kurek, Julien Galaj, Zofia Drózd-Satanowska, W. Mach és még másoknak az újra irányuló próbálkozásai — belépünk az 1955-től 1974-ig tartó évek valóban újat hozó szakaszába, amikor Julian Kawalec egymást követő regényeivel, Ernest Bryll az ún. "konvergens meséjű" regény iránti hajlamával, Tadeusz Nowak realista-mágikus regényével, Józef Czga-Michalski, aki a népies-burleszk hőst jeleníti meg, vagy Edward Redlinski, akit a metaforák ironiája foglalkoztat, mind megközelítik a maguk összefüggésében a városi realitásokat és a vidéki életforma értelmességét, ami így egy új világot alkot. A kötet harmadik részében Stan Velea szinte ritmikailag pontossággal tárgyalja a jelenkori lengyel történelmi regényt. Először bemutatja, mi volt a jelentősége a hagyományos történelmi regénynek a lengyel múlt nagy eseményeivel, valamint a tudomány és a művészet nagy alakjaival (Kopernikusz, Mickiewicz, Chopin stb.) kapcsolatban, majd az egyetemes történelmi témájú (civilizációkkal és népekkel foglalkozó) regényeket tárgyalja. Ezután a szerző a modern regényes szemléletű kortárs történelmi regénnyel foglalkozik, amelynek belső struktúrája újszerű. Különleges módon érti és közli a tényeket ez az írásmód, amennyiben reflexiókat ébreszt, új impulziókat nyit meg a társadalom életében és így lép elő az ilyen esztétikai és módszertani mutációkból egy K. Brandys és különösképpen egy Teodor Parnicki, akinek a szerző egy egész fejezetet szentel.

Végezetül Stan Velea helytálló következtetéseket von le a lengyel regény helyzetéről a tanulmányozott periódus vége felé. A művet a szükséges

tudományos apparátus egészíti ki: jól felépített bibliográfia (a regénykategoróriák szerinti kronológiában) és egy-egy index a szerzőkről és a művekről.

I. C. Chițimia, Bukarest

Hans Dieter Zimmermann: Der babylonische Dolmetscher. Zu Franz Kafka und Robert Walser. Frankfurt am Main, 1985. Suhrkamp Verlag, 327.

A könyv már címe által érdeklődést kelt, hiszen nyilvánvalóan azt ígéri, hogy lényegeset mond egy nehezen megfogalmazható, megfogalmazandó, de eddig kielégítően nem megfogalmazott tényről, a XX. századi német irodalom két talányos kívülállójának szerves összetartozásáról. A szerző terjedelmes műve elején azt ígéri, hogy minden eddigi vizsgálattól eltérően nem visz bele az értelmezésbe prekonceptcionális (pszichológiai, pszichoanalitikus, vallási-vallásfilozófiai, szociológiai, filozófiai-egzisztencialista) elfogultságot. Ezt azzal véli elkerülhetőnek, hogy szigorúan hermeneutikus eljárásra kötelezi el magát. Két egymást kiegészítő eljárást fog követni — ígéri továbbá —, "szintagmatikus"-t és "paradigmatikus"-t. Az elsőn lineáris szövegkövetést, a másodikon a szövegnek egy összehasonlítható irodalmi vagy nem irodalmi jelenséggel való szembeállítását érti. (Pl. a karkai és walseri tékozló-fiú-feldolgozást egymással és a testamentumi eredetivel. Ezt hagyományosan az átfunkcionálás vizsgálatának neveznénk.) Szintagmatikus és paradigmátikus "tengelyről" is beszél, és ezt adott esetben grafikusan ábrázolja is, vízszintes és függőleges vonallal.

Néhány rövidebb művön kívül, amelyek inkább csak az olvasó bemelegítésére és az eljárás eredményességének bemutatására szolgálnak, a két író egy-egy terjedelmében is jelentős művével foglalkozik elsősorban: A perrel és a Jakob von Guntennel.

Hosszú időn át tiszteletreméltó következetességgel és bizony kissé fárasztó részletező szenvedéllyel — még talán, illetlenül, bőbeszédűséget is mondhatnánk — ragaszkodik választott módszeréhez. Természetesen — regényről lévén szó — még így sem vizsgálhat minden részletet végig, tehát biztos eredményt ígérő módszerét kénytelen valamelyest hitelteleníteni azzal, hogy a vizsgálandó részek között válogat, azaz hallgatólagosan eleve eldönti, mi mond valamit jövőendő értelmezése számára, és mi nem. A másik, a vizsgálat eredményét veszélyeztető momentum a módszer és a vizsgált anyag jellegének

ellentmondásában rejlik: mögöttes értelmű szövegekről van szó, és ezeknek a mögöttes értelmeknek felmutatására a részletről részletre araszó eljárás nemigen alkalmas. Egyrészt a részletek önmagukban való értelmezésére csábít, ez pedig legfeljebb egy allegóriánál vagy paródiánál segítene, valóban szimbolikus formáknál csődöt mond. Kafkánál a törvényszék tehát törvényszék marad, legfeljebb isteni szintű lesz (amiből persze az istenfogalom körül keletkeznek újabb megoldhatatlanságok), a nők pedig szexuális vonzásuk által a gonosz bűnre csábító eszközei. (Így tehát a bűn is megvolna, csak ez megint nehezen hozható össze a bűnt, ezt a bűnt, büntetni akaró törvényszékekkel.) Robert Walsernél viszont teljesen elsiklik annak lehetősége mellett, miután a regényben szereplő intézetet "paradigmatikusan" egy inas- (házi-szolga-) iskolával, egy normális gimnáziummal és egy kolostori intézménnyel összevetette, de még a buddhista zen-képzést sem hagyta figyelmen kívül, hogy az önmegtagadás, önfeladás, a személyiség eltiprásának dicsérete ironikusan értendő, azaz az író — szerinte — lelkesedik mindezért és nem tiltakozik ellene. Ironiát talán nem lehet hermeneutikusan megfogni. Másrészt ez a szöveghez való tapadás végig nem tartható fenn, a szerző túllép saját mód-szere határain, és 'kívülről' magyaráz, mégpedig végül is a vallásfilozófiai értelmezésnek kötelezi el magát. Itt találja meg a két író összetartozásának közös nevezőjét is: mindketten eretnek módon hívei a saját vallási hagyományuknak, Kafka a chasszidista-zsidónak, Robert Walser a kálvinista-pietistának. (Csak ebben lát a szerző közösséget Kafka és Kierkegaard között is.) Ezzel együtt a két író a saját vallásuk misztikus iskoláira emlékezteti, amelyeknek egykori hívei a kimondhatatlant igyekeztek földi-tárgyi fogalmakkal jelezni vagy a nyelvi jeleken túl megélni. Innen már csak egy lépés a XX. századi nyelvkritika képviselőihez, Fritz Mauthnertől Heideggerig és Wittgensteinig, Robert Musiltól Paul Celanig, akik szintén úgy gondolták — olvassuk —, hogy az, amit ki szeretnének mondani, túl van a tárgyakhoz kötődő nyelv teljesítőképességén.

Végső soron annyit mondhatunk, hogy az eddig sem szerény Kafka- (és Walser-) könyvtár egy újabb, kétségkívül igényes, színvonalas, nagy szellemi és filológiai apparátussal készült kötettel egészült ki.

Salyámosy Miklós

Johannes de Thurocz: *Chronica Hungarorum*. I. Textus. Ediderunt Elisabeth Galántai et Julius Kristó. Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Aevorum. Series Nova. Budapest, 1985. Akadémiai Kiadó, 332.

Kereken ötszáz éve jelent meg első ízben nyomtatásban Thuróczy János történeti műve, először tájékoztatva a "művelt nagyvilágot" a magyarok — akkor már több mint ezer esztendősenek vett — történelméről. De talán nem is a fél évezredes évforduló, mint inkább az a tény tette aktuálissá a *Chronica* új kiadását, hogy ma használt példányai is a XVIII. században hagyták el a nyomdát, ritkaságszámba mennek, s szövegük bizony rászorul a kritika rostájára. Örülünk tehát, hogy a Bibliotheca helyt adott A magyarok történetének, s hogy két lelkiismeretes kutató vállalkozott a szöveg kritikai megállapítására és publikálására.

Dolguk nem volt könnyű, mivel a munka semmilyen kézírata nem maradt ránk, első kiadásai pedig, a brünni meg az augsburgi, számtalan variánst kínálnak, amelyek elfogadhatóságát vagy elvetendő voltát csak gondosan mérlegelt belső (magából a műből nyert) vagy külső (a latin nyelv általános használatából le-szűrt) érvek alapján lehet eldönteni. Mivel pedig Thuróczy nyelvét, tudtommal, senki sem tette még tüzetes vizsgálat tárgyává, érthető, hogy a kiadók a szöveg megállapításában nem mindig jutottak megnyugtató eredményre. E rövid recenzió keretében lehetetlen a szövegkritikai kérdéseket mélyrehatóan boncolgatni; ehelyett néhány típust mutatok be annak érzékeltetésére, hogy hol, mit és hogyan lesz érdemes még tovább csiszolni ezen a munkán.

A brünni (b) és az augsburgi (a) kiadás szövegének összevetésekor Mályusz Elemér kimutatta, hogy az utóbbi az előbbinek az alapján készült, de a korrektor, latin nyelvtudására hagyatkozva, igyekezett kijavítani annak hibáit. A jelen kiadás ennek ellenére a b szövegére alapoz, a variánsát csak akkor helyezi át a főszövegbe, ha az b-énél helyesebb, azaz jobban érthető (11.). Megelőző stíluselemző munka híján elfogadható ez a megoldás; meg kell azonban állapítani, hogy elvi alapja nincs, így az esetek nagy részében kérdéses az is, hogy mi a helyesebb, mi az érthetőbb. Három példa: a 15. oldal 4. sora végén egy inter (adverbium?) éktelenkedik a mondatban, jelentés és funkció nélkül; a okkal mellőzte, s valóban, csak e szó nélkül helyes és érthető a mondat. 21, 22: "progenitorum iniuriamque pre corde ferens", mondja a főszöveg b-vel, holott a mondat egészét tekintve csak a megoldása lehet jó a que nélkül. 39, 14—15: "Arma quidem tutricia Hunorum ... ex corio ferroque desuper polita fuisse feruntur", olvassuk b-vel, pedig ennek így nem sok értelme van; a megoldása a polito alakkal tökéletesen érthetővé teszi a

mondatot: "A hunok védőfegyverei ... állítólag állatbőrből és a felső/külső oldalán polírozott vas(lemezből) voltak." — Máskor kár volt a és b egybehangzó szövegét egy tetszetősnek látszó megoldás kedvéért fölládozni. Például a 15, 16 stili parvitate kifejezését stili pravitate-ra változtatni, amikor az előbbi ókori példákkal is valószínűsíthetjük, de a 16, 10-ben és 16, 23-ban olvasható ampliori stilo mint annak ellentéte is a "kis stíl" mellett voksol. Hasonlóképp indokolatlan az incubis helyére incubonibus-t tenni (21, 19), ha ezt szövegvariáns még csak nem is valószínűsíti. Másutt viszont indokolt lett volna a javítás, de elmaradt. Egy példa: "in speluncis et sub fossis terraneis habitare" (28, 27), aminek aligha lehet elfogadható értelmet tulajdonítani; az "in speluncis et fossis subterraneis" szórendi csere indokolt beavatkozás lett volna.

Ilyen vagy ezekhez hasonló kisebb-nagyobb jelentőségű szanálási kísérletre számos javaslatot tehetnék. De ennek épp a rendkívül korrekt, minden rossz értelemben vett nagyvonalúságtól mentes szövegközlés adja meg a lehetőségét. Galántai Erzsébet és Kristó Gyula eléggé nem méltányolható, pontos és becsületes munkát végzett, s ez többet ér megannyi zseniális konjektúránál. Az így létrejött szöveg valóban szilárd alapja lehet minden további munkának. A kiadókat dicséri az is, hogy sajtóhibát is csak elvétve találunk a szövegben. (A "nyomda ördöge" mese: az alapos korrigálás kifüstöli azt!) Egyet mégis fölleltem az általam átolvasott részben: a vina pocula kifejezést, amelynek helyes olvasata alighanem bina pocula lenne.

Örömmel olvassuk annak bejelentését, hogy további két kötet csatlakozik a mostanihoz: ezek Mályusz Elemér kommentárjait fogják tartalmazni. Reméljük, minél előbb kézbe vehetjük őket, mert Thuróczy krónikájának pusztaszeve — a legszükségesebb locus-megjelölésektől, sőt az idézőjelektől is megfosztva — ma már csak kuriózum lehet. Jó lenne, ha e magyarázatok modern világnyelven volnának majd olvashatók, mert féltő, hogy latinra fordítva maguk is kommentárba fognak szorulni.

S ha szabad, még egy kifogásomnak hangot adok: ha Thuróczy megmentette számunkra Rogerius munkáját, miért utaljuk a Krónika mai — netán külföldi — olvasóját az SRH-hoz, amikor az már idehaza is rég elfogyott? Annál is fájdalmasabb ez a hiány, mert a derék itáliai olyan éleslátásról tett tanúságot, hogy az még ma is tanulsággal szolgálhat, átélt szenvedései pedig a legalkalmasabbak a tatárjárás borzalmainak eleven bemutatására.

Boronkai Iván

SZIKLAY LÁSZLÓ

1912—1987

Sziklay Lászlóra nem csak mint tudósra emlékezem. Hanem mint barátira is, ifjúkorom társára az Eötvös Kollégiumban. Kassán született, ifjúsága a Felvidéken telt el, olyan környezetben, melyben magyarok, németek és szlovákok éltek együtt, néha békésen elkeveredve egymással, s valamely sajátos, közös kultúrát alakítva ki. Különösen a németek magyarosodtak el a Szepességben, Krúdy kedves cipszerei, de a felvidéki családok egy részénél a magyar praedicatum jól illett össze a szlovák vezetéknevvel. Sziklay László tudósi működését ez a környezet szabta meg, s ennek is inkább a szlovák, mint a német elemei. Kassa és Eperjes éppúgy szerves része a magyar művelődésnek, mint a szlováknak és a németnek. Eötvös és Pulszky Eperjesen, Kazinczy pedig Kassán kapcsolta be azt a környéket a magyar művelődés történetébe. Doktori disszertációját Sziklay László Kazinczy levelezéséről írta, mely feladat azért is volt szórakoztató, mert a finomkodónak, finnyásnak vélt Kazinczy magánlevelei hemzsegték a nyomdafestéket nem tűrő kifejezésektől.

Sziklay László édesapja tanár volt Kassán és hírlapíró, ő maga pedig megőrzött valamit abból a felvidéki kedélyességből, melyet oly jól ismert Jókai és Mikszáth, és leginkább Krúdy, a podolini történeteiben, és a Boldogult úrfikorom sörözői asztalánál. Erről az oldaláról kollégiumi szobatársaként ismertem meg Sziklay Lászlót, amikor is a négy évfolyamra osztott kollégiumi szobarendszer szerint Hodinka Lászlóval és Szegszárdy-Csengery Józseffel alkottuk azt a "családot", melynek Sziklay László a "családfője" volt. Emlékszem még születésnapjára egy csatakos, borús téli napon, amikor kassai süteményekkel vendégelt meg bennünket, és moziba vitt, ami annak az időnek Kollégiumában a ritka szórakozások közé tartozott. Sziklay Lászlót származása révén az a sajátos kultúra hatotta át, melynek Fábry Zoltán volt legjellegzetesebb és felejtethetetlen képviselője. Stósz nincs messzire Kassától, és Sziklayban, Budapesten, emlékként és élményként élt tovább az, amit Kassa és Stósz együtt jelentett.

Sziklay László Horváth János tanítványa volt, ami abban az időben szemléletet és színvonalat egyaránt jelentett. Tudósi fejlődésében már eltért mesterének útjától, és érthető, hogy ő, aki szülőföldjének hármaskultúráját őrizte, mindinkább a komparatisztika felé tájékozódott. Ezért vonzódott olyan helyekhez és korszakokhoz, melyekben több nyelv és irodalom fejlődött egymás mellett, kutatásai ezért irányultak a romantikára, melynek kifejlődésében annyi a párhuzamosság a magyar és a szlovák irodalom között. Legnagyobb feladatának ama reformkori időszak kutatását tekintette, melynek irodalmi életében Pesten és Budán a magyarral együtt a velünk élő nemzetiségek irodalmának polgárosodása megkezdődött. Sziklay László alaposan ismerte és szerette a szlovák irodalmat, maradandó alkotása a szlovák irodalom története, első és egyetlen ilyen mű a magyar irodalomtudományban. Ebben a könyvében nemcsak a szlovák irodalmi fejlődés folyamatát mutatja be szemléletesen, és nemcsak finom érzékkel megrajzolt írói portrékat nyújt, hanem hangsúlyt helyez a magyar–szlovák irodalmi kapcsolatokra és kölcsönhatásokra, melyek bizonyos korszakokban gazdagok és virágzók voltak. A kulturális közeledés legjobb szándékai hatották át Sziklay Lászlónak mint a szlovák irodalom legjobb magyar szakértőjének működését.

Az irodalom polgárosodásának jelenségeit kutatta Közép- és Kelet-Európában, és érdeklődése fokozatosan kiterjedt a cseh, a szerb, a horvát és a lengyel jelenségekre is. A Kazinczy-téma mintegy eljegyezte őt a felvilágosodással, és a közép-európai irodalmak vizsgálatánál egységben fogta fel a felvilágosodás és a romantika folyamatait, a két nagy irányzat közti átmenetet, és ő is felismerte, hogy ez a két jelenség Közép-Európában nem választható el élesen egymástól. Ezekben a kutatásaiban nem nyerhetett különösebb szerepet a német irodalom, még a hazai németiségé sem, hiszen a német fejlődés nem ismerte a felvilágosodás és romantika olyan összefüggéseit, mint a közép-európai.

Hagyatékának gondozói tudnának csak számot adni arról, hogy milyen messzire jutott el élete utolsó nagy tervének, a közép-európai felvilágosodás és romantika közti átmenetnek kidolgozásában. Ennek a műnek tartalmaznia kellett egy olyan szembesítést, mely a magyar irodalom kora reformkori szakaszát szembesíti a közép-európai irodalmak hasonló szakaszaival.

Életének utolsó nagy vállalkozása ugyancsak komparatista munka volt: nemzetközi tanulmánygyűjtemény a közép-európai irodalmak késő felvilágosodási és kora romantikai szakaszáról, mely egyszersmind e kulturális zóna nemzeti irodalmainak kivirágzási korszaka is.

Sziklay László kiváló kutató volt, összefüggéseket fölismerő és megvilágító tudós, s mint ilyen, egy tudományos műhely kiváló vezetője is. Az MTA Irodalomtudományi Intézetében az ő műhelye szoros és alkotó együttes volt — a közös gondolkodás és az egymást inspiráló tudományos munka szép példája. Úgy dolgozott, mint a középkor tudósai: szerényen, bármiféle tudánypolitika kiküszöbölésével, örömét és elégtételét csak tárgyában és anyagában keresve. Jellegzetes képviselője volt annak a nemzedéknek, melyet a harmincas évek Eötvös-kollégiuma és Bölcsészeti Kara nevelt föl, olyan mesterek szellemében, mint Gombocz Zoltán és a már említett Horváth János, vagyis annak a kornak legnagyobbjai. Ez a nemzedék különösen mostoha feltételek közt kezdte pályáját, diplomájával évekig kellett állásra várakoznia, s meg kellett őriznie szellemi, erkölcsi tisztaságát a fasiszmus és a második világháború idején. Ezt a nemzedéket nem dédelgették, nem támogatták: magára hagyottan kellett kivívnia helyét, megőriznie azonosságát — még a felszabadulás után is. De épp a felszabadulás nekik is elégtételt nyújtott, pályát nyitott előttük is. Ez a jellemzés nemzedékéről Sziklay Lászlóra is érvényes. Életműve szolidan, folytathatóan, sőt folytatást igénylően és hasznosan foglal helyet a magyar irodalomtudomány és az összehasonlító kutatások történetében. Ő az a tudós, akinek nem voltak elődjai, de kíváncsok, hogy utódjai mind számszerűbben legyenek, vagyis olyan tudósok, akik tartós eredményeket érnek el anélkül, hogy a feltűnést hajhásznák.

Sőtér István

VÁCLAV ČERNÝ

1905—1987

A cseh irodalomtudós halálával kivételesen gazdag életmű zárult le. Munkássága annyira szerteágazó, hogy egy rövid megemlékezésben még legfőbb kutatási irányait sem tudjuk maradéktalanul felsorolni. Pedig égető szükség lenne az árnyalt és adatgazdag méltatásra, hiszen Václav Černý pályája nálunk jórészt ismeretlen: csupán egyetlen könyvről jelent meg magyar nyelvű recenzió (Filológiai Közlöny, 1959/1—2.) és nevét hiába keressük a Világirodalmi Lexikon lapjain.

Tanulmányait hazáján kívül főleg az újlatin nyelvű országokban ismerik. A harmincas évek elején Genfben, 1936-tól a prágai egyetem romanisztikai tan-székén tanított. Alapvető műveket közölt a középkor spanyol, francia, pro-vanszál és olasz költészetéről, a 19. századi romantikáról, bohémisztikai munkássága felöleli majd az egész cseh kultúrtörténetet. Kritikusként F. X. Šalda tanítványa volt, szemlélete a modern nyugati idealizmus, Bergson és Or-tega szellemi védjegyét viseli. Kritický měsíčník című híres folyóiratában (megjelent 1938—1942 és 1945—1948) főleg az avantgárd utáni költészettel foglalkozott; a szürrealizmust élesen bírálta, a hatvanas években kikelt a Švejk-kultusz ellen. Miután 1951-ben elvesztette egyetemi katedráját, néhány évig a frissen államosított könyvtárak anyagát rendszerezte, és az egyik kas-télyban rábukkant egy addig ismeretlen Calderón-dráma kéziratára (El Gran Duque de Gandía). Félreállítása idején is folyamatosan írt, alapvető tanul-mányokat közölt a régi cseh szerelmi költészetről, a középkori olajárusokról, fordította és sajtó alá rendezte Cervantes, Saint-Beuve és De Sanctis műveit.

Václav Černý szigorú és következetes ember hírében állt, a szellemi érté-kek terén nem ismert tréfát vagy engedményt. Számos támadás és méltánytalan-ság érte, de nemcsak kitartott igaznak hitt álláspontja mellett, hanem művek sorozatát tette le az asztalra. Élete végén többek között Hrabalról és Masa-rykról értekezett, három kötetben írta meg nagy jelentőségű visszaemlékezé-seit (Pláč kosuny české, 1977; Paměti, 1982, 1983). Halála a cseh tudomány és művelődés egy kevésbé ismert fejezetére figyelmeztet.

Berkes Tamás

TARTALOM

A POSZTMODERN AMERIKAI IRODALOM	1
---------------------------------	---

TANULMÁNYOK

<u>Abádi Nagy Zoltán</u> : A posztmodern regény Amerikában	7
<u>Szegedy-Maszák Mihály</u> : Modern és posztmodern: ellentmondás vagy összehang?	43
<u>Kodolányi Gyula</u> : A posztmodernizmus költészete Amerikában	59
<u>Bollobás Enikő</u> : A posztmodern költészet nagy folyóiratai (1951–86) ...	113
<u>Szilassy Zoltán</u> : Őshappening a Black Mountain College-ban	126

DOKUMENTUMOK

Beszélgetés William S. Burroughs-zal (Ford.: <u>Abádi Nagy Zoltán</u>)	133
<u>John Barth</u> : A kimerített irodalom (Ford.: <u>Hernádi Miklós</u>)	137
<u>Gilbert Sorrentino</u> : Az elkülönített különféle: W. C. Williams prózája (Ford.: <u>Abádi Nagy Zoltán</u>)	144
<u>Ronald Sukenick</u> : Tizenkét kompozíciótani kitérő (Ford.: <u>Hernádi Miklós</u>)	145
<u>Raymond Federman</u> : "Szürfikció" — négy észrevétel a regényírás jövőjéről (Ford.: <u>Szegedy-Maszák Mihály</u>)	154
<u>William H. Gass</u> : A regényjellem fogalma (Ford.: <u>Abádi Nagy Zoltán</u>) ...	159
<u>John Gardner</u> : Az erkölcsös regényről (Ford.: <u>Abádi Nagy Zoltán</u>)	160
<u>William Gass</u> és <u>John Gardner</u> : Vita a regényről (Ford.: <u>Abádi Nagy Zoltán</u>)	161
<u>Charles Olson</u> : Emberi mindenség (Ford.: <u>Kodolányi Gyula</u>)	172
<u>Denise Levertov</u> : Jegyzetek az organikus formáról (Ford.: <u>Bollobás Enikő</u>)	180

<u>Karen Siatris</u> : A posztmodern művészetről (Ford.: <u>Raáb György</u>)	185
<u>Charles A. Jencks</u> : A posztmodern építészet mint nyelvi forma (Ford.: <u>K. Deák László</u>)	188

SZEMLE

<u>Az Olson—Creeley-levelezés</u> (Bev. és ford.: <u>Bollobás Enikő</u>)	191
<u>Bollobás Enikő</u> : Edward Dorn kánonba emelése	198

KÖNYVEK

<u>Hal Foster</u> , ed.: The Anti-Aesthetic — Essays on Postmodern Culture (<u>Abádi Nagy Zoltán</u>)	206
<u>Martin Pops</u> : Home Remedies (<u>Szegedy-Maszák Mihály</u>)	209
<u>Manfred Pütz</u> and <u>Peter Freese</u> , eds: Postmodernism in American Literature (<u>Szegedy-Maszák Mihály</u>)	211
<u>Charles Caramello</u> : Silverless Mirrors — Book, Self and Postmodern American Fiction (<u>Abádi Nagy Zoltán</u>)	215
<u>Maurice Couturier</u> , ed.: Representation and Performance in Postmodern Fiction (<u>Abádi Nagy Zoltán</u>)	217
<u>Richard Pearce</u> : The Novel in Motion (<u>Szegedy-Maszák Mihály</u>)	220
<u>Linda Hutcheon</u> : Narcissistic Narrative — The Metafictional Paradox (<u>Abádi Nagy Zoltán</u>)	222
<u>Jerome Klinkowitz</u> : The Self-Apparent Word — Fiction as Language/Language as Fiction (<u>Abádi Nagy Zoltán</u>)	225
<u>William H. Gass</u> : Habitations of the Word (<u>Szegedy-Maszák Mihály</u>)	228
<u>Ronald Sukenick</u> : In Form — Digressions on the Act of Fiction (<u>Abádi Nagy Zoltán</u>)	230
<u>Charles Newman</u> : The Post-Modern Aura — The Act of Fiction in an Age of Inflation (<u>Abádi Nagy Zoltán</u>)	232
<u>Andreas Huyssen</u> , <u>Klaus R. Scherpe</u> , szerk.: Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels (<u>Brigitte Sändig</u>)	234
<u>Christopher Norris</u> : Deconstruction: Theory and Practice (<u>Pásztor Péter</u>)	237

<u>Henryk Markiewicz</u> : Wymiary dzieła literackiego (<u>Jerzy Snopek</u>)	239
<u>Paul Ricoeur</u> : Temps et récit I. Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction (<u>Maár Judit</u>)	244

<u>Theo Elm</u> : Die moderne Parabel (Parabel und Parabolik in Theorie und Geschichte) (<u>Bacsó Béla</u>)	249
<u>Endre Bojtár</u> : Slavic Structuralism (<u>Henryk Markiewicz</u>)	251
<u>Panajótiş Kanelópulosz</u> : Isztoria tu evropaikú pnévmatosz. Mérosz té-tarto. Apo to Puskin osz ton Schubert. X. tomosz. (<u>Szabó Kálmán</u>) .	254
<u>David Margolies</u> : Novel and Society in Elizabethan England (<u>Szili Jó-zsef</u>)	257
Parallelen und Kontraste. Studein zu literarischen Wechselbeziehungen zwischen 1750 und 1850. Hg.: Hans-Dietrich Dahnke in Zusammenarbeit mit Alexander S. Dmitrijew, Peter Müller und Tadeusz Namowicz (<u>Fried István</u>)	259
Emile Verhaeren. Poète, dramaturge, critique. Édité par Peter-Eckhard Knabe et Raymond Trousson (<u>Ferenczi László</u>)	262
Drama und Religion (Themes in Drama 5.) Edited by James Redmond (<u>Bor-sos Zsuzsanna</u>)	263
<u>Sheldon Sacks</u> : Fiction and the Shape of Belief (A Study of Henry Fiel-ding with Glances at Swift, Johnson and Richardson) (<u>Borsos Zsu-zsanna</u>)	265
<u>Romul Munteanu</u> : Classicism şi baroc în cultura europeană din secolul al XVII-lea — Partea a doua: spectrul prozei (<u>Szabó Zoltán</u>)	266
<u>Ion Constantin Chiţimia</u> : Literackie studia i szkice rumunistyczno-po-lonistyczne (<u>Stan Velea</u>)	268
Relacja Walnego od Turków oblężenia Wiednia roku Pańskiego 1683. Wydał Lubomir Wędzicha (<u>Dorota Korózs</u>)	271
<u>Staud Géza</u> : A magyarországi jezsuita iskolai színjátékok forrásai I. 1561—1773. (<u>Hopp Lajos</u>)	272
Testament politique et moral prince François II Rákóczi — II. Rákóczi Ferenc Politikai és erkölcsi végrendelete. Archívum Rákóczianum III. Írók. (<u>Hopp Lajos</u>)	273
La corte e le spazio: Ferrara estense. A cura di Giuseppe Papagno e Amedeo Quondam (<u>Vígh Éva</u>)	277
<u>Stan Velea</u> : Ipostaze europene ale romanului contemporan: romanul polo-nez (I. C. Chiţimia)	281
<u>Hans Dieter Zimmermann</u> : Der babylonische Dolmetscher. Zu Franz Kafka und Robert Walser. (<u>Salyámosy Miklós</u>)	283
<u>Johannes de Thurocz</u> : Chronica Hungarorum. I. Textus. Ediderunt Elisa-beth Galántai et Julius Kristó. Bibliotheca Scriptorum Medii Re-centisque Aevorum. Series Nova. (<u>Boronkai Iván</u>)	285

IN MEMORIAM

Sziklay László 1912—1987 (<u>Sőtér István</u>)	287
Václav Černý 1905—1987 (<u>Berkes Tamás</u>)	289

CONTENTS

SUMMARY	3
---------	---

STUDIES

<u>Zoltán Abádi Nagy</u> : The post-modern novel in the United States	7
<u>Mihály Szegedy-Maszák</u> : Modern and post-modern: contradiction or harmony?	43
<u>Gyula Kodolányi</u> : The poetry of Post-Modernism in the United States ...	59
<u>Enikő Bollobás</u> : The great journals of post-modern poetry, 1951—1986..	113
<u>Zoltán Szilassy</u> : Happening in the Black Mountain College	126

DOCUMENTS

Interview with William S. Burroughs. (transl. by <u>Zoltán Abádi Nagy</u>) ..	133
<u>John Barth</u> : The literature of exhaustion. (transl. by <u>Miklós Hernádi</u>).	137
<u>Gilbert Sorrentino</u> : The various isolated. W. C. Williams' prose. (transl. by <u>Zoltán Abádi Nagy</u>)	144
<u>Ronald Sukenick</u> : Twelve Digressions toward a study of composition. (transl. by <u>Miklós Hernádi</u>)	145
<u>Raymond Federman</u> : Surfiction — four propositions in form of an introduction (transl. by <u>Mihály Szegedy-Maszák</u>)	154
<u>William H. Gass</u> : The concept of character in fiction. (transl. by <u>Zoltán Abádi Nagy</u>)	159
<u>John Gardner</u> : On moral fiction. (transl. by <u>Zoltán Abádi Nagy</u>)	160
William Gass and John Gardner's debate on fiction. (transl. by <u>Zoltán Abádi Nagy</u>)	161
<u>Charles Olson</u> : Human universe (transl. by <u>Gyula Kodolányi</u>)	172
<u>Denise Levertov</u> : Notes on organic form (transl. by <u>Enikő Bollobás</u>) ...	180

<u>Karen Siatris</u> : On post-modern art (transl. by <u>György Raáb</u>)	185
<u>Charles A. Jercks</u> : Post-modern architecture as a language form (transl. by <u>László K. Deák</u>)	188

REVIEW

The Olson—Creeley-correspondance (Introduction and translation by <u>Eni- kő Bollobás</u>)	191
<u>Enikő Bollobás</u> : The canonization of Edward Dorn	198

BOOKS	206
-------------	-----

IN MEMORIAM

László Sziklay 1912—1987 (<u>István Sótér</u>)	287
Václav Černý 1905—1987 (<u>Tamás Berkes</u>)	289

АМЕРИКАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПОСТМОДЕРНИЗМА

Исследования

<u>Золтан Абади Надь</u> : Постмодернистский роман в американской литературе	7
<u>Михай Сегеди-Масак</u> : Модернизм и постмодернизм: противоречие или соответствие?	43
<u>Дьюла Кодолани</u> : Постмодернистская поэзия в американской литературе	59
<u>Эникё Боллобаш</u> : Ведущие журналы постмодернистской поэзии (1951-1986)	113
<u>Золтан Силашши</u> : Один из первых хеппенингов в колледже "Блэк Маунтин"	126

Документы

Интервью с Уильямом С.Барроузом (Перевод: <u>Золтан Абади Надь</u>) .	133
<u>Джон Барт</u> : Исчерпанная литература (Перевод: <u>Миклош Хернади</u>) ..	137
<u>Гилберт Соррентино</u> : Обособленное различное - проза У.К.Уильямса (Перевод: <u>Золтан Абади Надь</u>)	144
<u>Рональд Сакеник</u> : Двенадцать отступлений по теории композиции (Перевод: <u>Миклош Хернади</u>)	145
<u>Реймонд Федерман</u> : "Сюрфикция" - четыре заметки о будущем романа (Перевод: <u>Михай Сегеди-Масак</u>)	154
<u>Уильям Г.Гасс</u> : Понятие характера в романе (Перевод: <u>Золтан Абади Надь</u>)	159
<u>Джон Гарднер</u> : О нравоучительном романе (Перевод: <u>Золтан Абади Надь</u>)	160
<u>Уильям Г.Гасс-Джон Гарднер</u> : Дискуссия о романе (Перевод: <u>Золтан Абади Надь</u>)	161
<u>Чарльз Ольсон</u> : Человеческая целостность (Перевод: <u>Дьюла Кодолани</u>)	172
<u>Дениз Левертов</u> : Записки об органической форме (Перевод: <u>Эникё Боллобаш</u>)	180

* * *

<u>Карен Сиаатрис</u> : Об искусстве постмодернизма (Перевод: <u>Дьердь Рааб</u>)	185
<u>Чарльз А. Джеркс</u> : Постмодернистская как языковая форма (Перевод: <u>Ласло К. Деак</u>)	188

Обзор

Переписка Ч.Ольсона и Р.Крили (Введение и перевод: Эникё Боллобаш)	191
<u>Эникё Боллобаш</u> : Канонизация Эдварда Дорна	198

Книги

IN MEMORIAM

Ласло Сиклаи 1912-1987 (<u>Иштван Мётер</u>)	287
Вацлав Черны 1905-1987 (<u>Тамаш Беркенш</u>)	289

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat Főigazgatója

Műszaki szerkesztő: Sándor István

Terjedelem: 26,25 (A/5) ív

87.16964 Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat, Budapest

Felelős vezető: Hazai György

MACYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

HungInfo

Hungarian Social Sciences and Humanities

Contents of Periodicals

Az évente négyszer megjelenő periodika elsősorban a külföldi érdeklődők számára kíván tájékoztatást nyújtani a magyar társadalomtudományok területén megjelent cikkekről a folyóiratok tartalomjegyzékeinek közreadásával. A folyóiratok részben idegen, részben magyar nyelvűek, de a tartalomjegyzékek minden esetben idegen nyelven (angol, francia, német) kerülnek közlésre. A folyóiratválogatás felöleli a társadalomtudományok teljes körét, így a kiadvány nem csak a külföldi érdeklődők számára biztosít átfogó tájékozódást, de hasznos segédeszköz lehet a magyar kutatók számára is az érdekelt tudományágak és határterületeik I—I negyedévi publikációs termésének regisztrálásában.

A folyóirat jelenleg díjmentesen kerül terjesztésre; kérjük jelezni, ha igényt tartanak rá. Egyben kérjük a terjesztésben való közreműködésüket is: szívesen veszünk olyan külföldi címajánlatokat, ahol a folyóirat érdeklődésre tarthat számot.

HungInfo szerkesztősége
Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára
Budapest, Pf. 7.
V. Akadémia u. 2.
1361

Az Akadémiai Kiadó gondozásában jelent meg

ÁLTALÁNOS NYELVÉSZET

A NYELV BELSŐ STRUKTÚRÁJA ÉS A NYELVÉSZETI KUTATÁS MÓDSZEREI

Szerkesztette B.A. Szerebrennyikov

A modern nyelvtudomány szemléletmódja az elmúlt évtizedekben mély hatást gyakorolt korunk egész tudományos gondolkodására. Ezért az általános nyelvészet elméleti és módszertani kérdései világszerte az érdeklődés homlokterébe kerültek. Ennek a megnövekedett igénynek kívánt eleget tenni az a neves nyelvészekből, a Szovjetunió Tudományos Akadémiája Nyelvészeti Intézetének kutatóiból álló munkaközösség, amely B.A. Szerebrennyikov akadémikus vezetésével egy nemzetközi szempontból is nagy elismerésben részesült, háromkötetes kézikönyvben foglalta össze az általános nyelvészeti kutatások legfőbb eredményeit, s értékelte korunk legfontosabb nyelvészeti irányzatait. A jelen kötet, amely Balázs János egyetemi tanár vezetésével és Bakos Ferencnek, az MTA Nyelvtudományi Intézete osztályvezetőjének és más ismert hazai nyelvészeknek, mint fordítóknak a közreműködésével nyelvünkön teszi hozzáférhetővé a jeles szovjet kiadvány legfontosabb részeit, hatalmas irodalom feldolgozása alapján ismerteti a rendszer és a struktúra fogalmának korunk nyelvtudományában való térhódítását.

500 oldal — 17 × 25 cm — Kötve 105,— Ft
ISBN 963 05 3454 1

Megvásárolható, illetve postai szállításra megrendelhető:

STÚDIUM Akadémiai Könyvesbolt
Budapest, V., Váci u. 22., ill. 1368 Bp. Pf. 236.

MAGISZTER Akadémiai Könyvesbolt
Budapest, V., Városház u. 1., ill. 1364 Bp. Pf. 52.

AKADÉMIAI KIADÓ Kereskedelmi osztálya
1363 Budapest, Pf. 24.

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest V., József nádor tér 1., közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96 162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizethető és példányonként megvásárolható az *Akadémiai Kiadónál* (1363 Budapest, Alkotmány utca 21., tel.: 111-010) és az *Akadémiai Kiadó Stúdium* (1368 Budapest, Váci utca 22., tel.: 185-881) és *Magiszter* (1052 Budapest, Városház utca 1., tel.: 382-440) könyvesboltjaiban.

Előfizetési díj egy évre: 120,— Ft

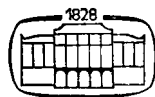
Egy szám ára: 30,— Ft

Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Pf. 149.

Ára: 90 Ft

Előfizetés egy évre: 120 Ft

ISSN 0017—999X



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

307.204

9

helikon

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A tartalomból:

Hlebnyikov és az orosz avantgárd

*

Tanulmányok

*

Dokumentumok

*

Szemle

*

Krónika

*

Könyvek

1987 | 4

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK
FOLYÓIRATA

Szerkesztőbizottság

BODNÁR GYÖRGY
BONYHAI GÁBOR
T. ERDÉLYI ILONA
GRÁNICZ ISTVÁN
HOPP LAJOS
KARAFIÁTH JUDIT, könyvrovat
KÖPECZI BÉLA
H. LUKÁCS BORBÁLA
SZIKLAY LÁSZLÓ
SZILI JÓZSEF
VAJDA GYÖRGY MIHÁLY
VARGA LÁSZLÓ, társszerkesztő

Főszerkesztő

KÖPECZI BÉLA

Felelős szerkesztő

HOPP LAJOS

Szerkesztő

T. ERDÉLYI ILONA

Szerkesztőség

1118 Budapest XI., Ménési út 11–13.
Tel.: 664-819/12

Szerkesztőségi órák: szerdán 10–12
óra között

Titkár: SZ. ZEHERY ÉVA

1987/4. XXXIII. évfolyam
Megjelenik évente négy füzetben

Comité de Rédaction

GYÖRGY BODNÁR
GÁBOR BONYHAI
ILONA T. ERDÉLYI
ISTVÁN GRÁNICZ
LAJOS HOPP
JUDIT KARAFIÁTH, livres
BÉLA KÖPECZI
BORBÁLA H. LUKÁCS
LÁSZLÓ SZIKLAY
JÓZSEF SZILI
GYÖRGY MIHÁLY VAJDA
LÁSZLÓ VARGA, rédacteur associé

Directeur de la Revue

BÉLA KÖPECZI

Rédacteur en chef

LAJOS HOPP

Rédacteur

ILONA T. ERDÉLYI

Secrétaire

ÉVA SZ. ZEHERY

Secrétariat de la Rédaction

1118 Budapest XI., Ménési út 11–13.

HELIKON

REVUE DE LITTÉRATURE COMPARÉE
DE L'INSTITUT D'ÉTUDES
LITTÉRAIRES
DE L'ACADÉMIE HONGROISE
DES SCIENCES

1987/4. XXXIII. année
Revue trimestrielle

E számunk anyagát egy különös sorsú, kivételes tehetségű – nálunk alig ismert – költőre emlékezve állítottuk össze. Velimir Hlebnyikov életműve nem véletlenül került az utóbbi időben újra az érdeklődés középpontjába. Számos jóslatát, amit a fantázia szüleményének tartottak, azóta igazolta a tudomány. Nyelvteremtő tevékenysége is mintegy megelőlegezte a képzelt világok szemantikájának elméletét. Munkássága elválaszthatatlan az orosz avantgárd kialakításától és történetétől, ezért mi is igyekszünk azt ebben a kontextusban bemutatni.

J. Kovtun a kortárs festőkhöz fűződő kapcsolatát vizsgálja, V. V. Ivanov költői világképének tipológiai sajátosságait villantja fel, V. P. Grigorjev pedig – a nyelvész szemével – szóalkotó képességének elméleti alapvetését körvonalazza. Mindhárom szerző szerkesztőségünk felkérésére írta tanulmányát, amiért ezúton is szeretnénk köszönetet mondani. Mellettük Ny. Hardzsijev már klasszikusnak számító munkája Hlebnyikov Majakovszkijra gyakorolt hatásáról és B. Uszenszkij kompozíciós problémákat elemző írása próbálja elősegíteni a tájékozódást, akárcsak a *Dokumentum* rovat, amelyben Majakovszkij és Oszip Brik a kortárs hitelességével vallanak Hlebnyikoveről.

Átfogó pályaképet nem törekszünk adni – egyelőre nem is lehet –, mivel a vita még tart, amit az egymással felelő nézetek is jól szemléltetnek. Mindenesetre reméljük, hogy válogatásunk felkelti az olvasók érdeklődését és a magyarországi kutatásnak is ösztönzést ad. E számunkat – Han Anna közreműködésével – Gránicz István és Jagusztin László gondozta.

A Szerkesztőbizottság

Данный номер нашего журнала посвящен Велимиру Хлебникову — поэту необычной судьбы и редкостного дарования, имя которого малоизвестно венгерскому читателю. Повышенный интерес к его творчеству, наблюдаемый в последнее время, не случаен: многие из высказанных им провидческих предположений, казавшихся плодом неудержимой фантазии, получили научное подтверждение, а проводимые им опыты над языком как бы предвосхитили семантическую теорию возможных миров. Его творческий путь неразрывно связан с возникновением и развитием русского авангарда. Этим объясняется наше стремление показать жизнедеятельность поэта в соответствующем контексте.

Е. Ф. Ковтун рассматривает отношение Хлебникова к некоторым представителям изобразительного искусства той эпохи, Вяч. Вс. Иванов анализирует типологические особенности его поэтического мира, а В. П. Григорьев с точки зрения языковеда характеризует теоретические основы хлебниковского словотворчества. Все три статьи были написаны по просьбе нашей редакции и хотелось бы воспользоваться случаем еще раз поблагодарить их авторов. Рядом с ними помещены уже ставшее классическим исследование Н. Харджиева о влиянии Хлебникова на Маяковского и работа Б. Успенского, посвященная отдельным вопросам поэтической композиции.

Все предлагаемые материалы — включая и раздел Документы, в котором воспоминания В. Маяковского и О. Брика с достоверностью современника воссоздают образ поэта — призваны ускорить и облегчить знакомство с ним.

Мы не ставили себе задачей дать исчерпывающую картину творчества Хлебникова, в настоящее время это и не представляется возможным, ведь о его месте и роли продолжаются дискуссии, о чем свидетельствуют и часто противоречащие друг другу суждения. Однако мы надеемся, что настоящая подборка вызовет интерес читателей и будет способствовать развитию венгерского "велимироведения".

Номер подготовили Иштван Границ и Ласло Ягустин при участии Анны Хан.

Редколлегия

Ce numéro a été composé en commémoration d'un poète d'une destinée étrange et d'un talent exceptionnel, toutefois peu connu en Hongrie. Ce n'est pas l'effet du hasard si de nos jours l'oeuvre de Velimir Chlebnikov passe de nouveau au centre de l'attention. Plusieurs de ses prédictions considérées jadis comme fantaisistes se trouvent depuis justifiées par la science. Son activité verbocréatrice a pour ainsi dire anticipé la théorie de la sémantique des mondes imaginaires. Son oeuvre est étroitement liée à la formation et à l'histoire de l'avantgarde russe, aussi tâcherons-nous de la présenter dans ce contexte.

E. Kovtun examine dans son étude les relations de Chlebnikov aux peintres contemporains; V. V. Ivanov traite les caractéristiques typologiques de sa vision poétique, tandis que V. P. Grigorev esquisse, du point de vue du linguiste, les bases théoriques de son talent verbocréateur. C'est à la demande de notre revue que ces auteurs ont écrit leurs études et nous tenons de les en remercier très vivement. L'essai quasiment classique de N. Chardžiev sur l'influence de Chlebnikov sur Majakovskij ainsi que l'étude de B. Uspenskij sur les problèmes de la composition faciliteront à nos lecteurs de s'orienter dans l'oeuvre du grand poète russe. Dans nos *Documents*, Majakovskij et Ossip Brik parlent de Chlebnikov avec l'authenticité des contemporains.

Nous ne tâcherons pas de présenter ici une image complète de l'oeuvre de Chlebnikov – cela n'est pas encore possible, les polémiques sont toujours en cours, ce qui est bien évident des vues contradictoires exposées ci-dessous. En tout cas, nous espérons que notre choix suscitera l'intérêt de nos lecteurs et donnera des impulsions aux recherches en Hongrie.

Notre numéro a été composé par István Gránicz et László Jagusztin, en collaboration avec Anna Han.

Le Comité de rédaction

Minden kor kialakítja a saját ízlésének megfelelő esztétikai értékrendet és annak alapján ítéli meg, hogy mi a jó és mi a rossz. Egyöntetű és tartós népszerűsége a szépirodalomban sincs biztosíték, amelynek egyébként is – mint Ju. M. Lotman állítja – az önismeretéhez hozzátartozik, hogy a művek és befogadók mindenkori termékeny dialógusa során – mind szinkron, mind diakrón vonatkozásban – kirekeszti önmagából az uralkodó közfelfogás szerint művészeknek nem minősülő szövegeket.¹

Akadnak írók, akiknek még életükben bőven kijut a sikerből, ámde amilyen hirtelen szárnyára kapta őket a hírnév, ugyanolyan gyorsan feledésbe is merülnek. Másokat csak haláluk után fedeznek fel és kapják meg az őket megillető elismerést – mint például Tyutcssev, Fet vagy Stendhal –, amikor az irodalmi kommunikáció szabályainak megváltozásával az általuk használt művészi jelrendszer már nem tűnik gyermeketegen tökéletlennek vagy mesterkélten idegennek (de mindenképpen a megszokottól elütőnek) és dekódolása nem ütközik különösebb nehézségbe.

Az idő általában megbízhatóan szelektál. Aki megelőzte korát, azt előbb-utóbb utóléri a történelem. Ami érthetetlennek tűnt – az természetessé lesz; ami formabontóan modernnek számított – az avitt közhellyé silányul.

Hlebnikov nem tartozik egyik kategóriába sem. Noha halála óta már 65 év telt el, helye és a szovjet irodalom fejlődésében betöltött szerepe napjainkig tisztázatlan. A róla folytatott vita még ma sem zárult le megnyugtatóan, személye körül továbbra is összezsapnak az indulatok – a vele kapcsolatos vélemények széles skálája a kritikátlan elragadtatástól a kategorikus elutasításig terjed. Bonyolult és egyenetlen, ám sokrétűen gazdag szellemi hagyatéka senkit sem hagy közömbösen, sőt az érdeklődés életműve iránt világszerte fokozódik.

Hlebnyikov nyelvújítási törekvései, fura szóhasználat, gyakran követhetetlen asszociációi, alogikusnak tetsző versszerkesztése, bizarr matematikai számításai kétségtelenül nagy szerepet játszottak abban, hogy alakja mindmáig "óriási, titokzatos árnyként magasodik" a szovjet költészet olyan kiemelkedő képviselői "fölé, mint Majakovszkij, Aszejev, Paszternak, Zabolockij, Szluckij, Martinov, Szosznora ..., akiknek egyik előfutára volt".² A kritika hajlamosnak mutatkozott írásait "kaotikus zűrzavarnak", a "közízlés pofon csapását" célzó fenegyerekes kivagyiságnak elkönyvelni, és akik nem vitatták el tőle az alkotói kísérletezés jogát, azok is neologizmusait hamvába holt "szószörnyszülötteknek", verseit érdektelen olvasmánynak bélyegezték, melyekből semmilyen napjainkig ható haszon nem származik. Egyszerűbbnek látták megfeledezni arról az intelemről, amit Borisz Eichenbaum így fogalmazott meg: "Minden igazi író – akárcsak minden tudós – valami újat, ismeretlent tár fel; és ez a legfontosabb, mert ez a gondolkodás új módszereiről tanúskodik. A kritikusként pedig az a kötelessége, hogy észrevegye ezt, rácsodálkozzon, és ne tegyen úgy, mintha mindezt rég előre látta, megjósolta, kitalálta volna, s még csak nem is így, hanem jobban, mert nem emígy kellett volna csinálni, hanem amúgy."³

Pedig Hlebnyikov jelentőségét már Blok "gyanította" és a kortársak tanúsága szerint "szükségesnek tartotta tanulmányozását". Az előítélet azonban, hogy mindez fölösleges időpocsékolás, olyan erősen tartotta magát, hogy Vszevolod Ivanov még a költő születésének hetvenötödik évfordulóján, 1960 novemberében tartott emlékbeszédében is kénytelen volt hangsúlyozni: "ha valaki nem érti, olvassa elmélyültebben",⁴ utalva ezzel a kitűnő nyelvésznek, Borisz Larinnak 1923-ban tett – és éppen Hlebnyikov verseinek elemzésével szemléltetett – megállapítására, miszerint "értelmetlen költészet nem létezik, legfeljebb megértése hagy kívánnivalót maga után".⁵ Az elfogulatlan olvasóra váró szellemi élményről Viktor Petrovics Grigorjev – a költő munkásságának egyik legavatottabb ismerője – így vall: "Még ha tudatában van is az ember, hogy sok esetben csupán a felszínen mozog, ettől függetlenül majdnem mindig érzékeli a hlebnyikovi szövegek rejtelmes mélységét. Csaknem mindegyik tartalmaz valamilyen eredeti költői leleményt, amibe belefeledkezve, vajon kinek jutna eszébe a szer-

ző 'gondolati homályossága' ... vagy hírhedett infantilizmusa (bárcsak képesek lennének minél tovább kicsit gyerekeknek, *ilyen* gyerekek megmaradni), a harapós kritikusok többi kifogásáról nem is szólva."⁶ Elsősorban neki, valamint – az atyai tanácsot megfogadó – Vjacseszlav Vszevolodovics Ivanov erőfeszítéseinek köszönhetően a 80-as évek elejére világossá vált, hogy "Hlebnyikov sok művének ostoba hagyományként szajkózott érthetlensége nem egyéb a kritikusok mélységes tévedésénél".⁷

A késői felismerés azonban már nem változtathat a sajnálatos mulasztáson, hogy a szertefoszlott tévhit rabjai évtizedekig szinte semmit sem tettek a költő hagyatékának közkinccsé tétele érdekében. "Aligha szükséges Velimir Hlebnyikov verseit szélesebb körű olvasóközönség számára megjelentetni. Az olvasók úgysem értenének belőle semmit... Az effajta verseknek aligha akad olvasója. Legfeljebb a költők találnak esetleg valami érdekeset a hlebnyikovi nyelvhasználatban és verseiben, sőt még némi hasznót is húzhatnak belőle. Talán kedvükért, a szakmabeliek számára kell időről időre kiadni kis példányszámban."⁸ – állította Mihail Iszakovszkij. Okfejtése végső soron Majakovszkij szavaira vezethető vissza: "Hogyha egy könyvet keveseknek szántak azzal a céllal, hogy csak a kevesek használati cikke legyen, és e használaton kívül nincs egyéb rendeltetése, akkor fölösleges... De hogyha egy könyv úgy szól a kevesekhez, ahogyan a Volhovsztroj energiája kevés közvetítő állomáshoz jut el, hogy ezek az állomások a villanyégőkhöz továbbítsák a földolgozott energiát – az effajta könyvre szükség van. E könyvek kevesekhez szólnak, de nem a fogyasztókhoz, hanem a termelőkhez. Ezek a tömegművészet magvai és vázai. Például: V. Hlebnyikov versei. Eleinte csupán hét futurista társ számára voltak érthetőek, tíz év leforgása alatt viszont tömérdek költőt villanyoztak föl..."⁹ Visszacsengetve benne egyúttal Lenin álláspontja is, amit Majakovszkij 150 000 000-jának megjelentetése ügyében Lunacsarszkij ellenében képviselt: "Egyezzünk meg, hogy ezeket a futuristákat évente legfeljebb kétszer adjuk ki és legfeljebb 1500 példányban."¹⁰

Mégsem pusztán ez az oka, hogy Hlebnyikov szövegeit "irodalmon kívülinek", a nagyközönség számára értéktelennek tartották. Sokkal súlyosabban esett latba az a személyével kapcsolatos meggyőződés, amit még közeli ismerősei is osztottak: "Kétsége-

len, hogy eszelős volt. De hát Mohamed is eszelős volt! Minden zseni eszelős többé-kevésbé."¹¹ Bunyin visszaemlékezéseiben viszont nyoma sincs együttérzésnek, mikor ilyen képet fest róla: "Meglehetősen sötét figura volt, úgy tűnt, mintha részeg lenne, vagy csak annak tette magát... Valamilyen vad, ösztönös művészi tehetség szikrája ugyan lappangott benne. Híres futuristaként, no meg örvülként emlegették. Hogy valóban bolond lett volna, ki tudja? Normálisnak természetesen semmiképpen sem nevezhető, de mégis inkább csak játszott a bolondot, visszaélt a látszattal, hogy eszelősnek nézik."¹²

Hlebnjyikov külön magatartása, fura viselkedése, rendezetlen életvitele, kiszámíthatatlan cselekedetei tagadhatatlanul szolgáltatott némi alapot arra, hogy beszámíthatatlannak tartásák. Néha váratlanul felkerekedett, magányos dervisként beköbörölt a délorosz sztyeppéket és Perzsiát, ott hált meg, ahol éppen ráesteledett, gyakran a szabad ég alatt. Hányatott élete során sohasem volt állandó fedél a feje fölött, hol itt, hol ott húzta meg magát. Barátai gondoskodása nélkül elpusztult volna, annyira járatlannak mutatkozott a világ dolgaiban. Vándorlásai közben előfordult, hogy hirtelen ötlettől sarkallva váratlanul megváltoztatta kitűzött úticélját, egy közbeeső állomáson, csomagjait hátrahagyva, leszállt a vonatról és verseinek kéziratával táplálta a pusztai pásztorok tábortüzének melegét, akikhez csatlakozott. Ínséges körülmények között tengődött, legtöbbször azt sem tudta, miből fog ebédelni, de anyagi támogatást nem fogadott el senkitől. Ha történetesen akadt bérelt kuckója – sokszor a folyosó végén függönnyel elkerített pár négyzetméter –, akkor is beérte a legminimálisabb bútorzattal – matrac nélküli vaságy, rozoga asztal, rajta könyvek garmadája, a padlón pedig rendetlen összevisszaságban heverték az apró betűkkel és számokkal telerótt papírfecnik, melyeket egy szakadt párnacihába gyömöszölve hurcolt magával, mikor megunta az egyhangúságot és megint útnak eredt. Egyáltalán nem költői pózból fakadt önvallo-
mása:

"Nem kéne nékem
karaj kenyéren
s tejen kívül egyéb,
csak ez az ég fenn,
s e felhők szanaszét."

(Tellér Gyula fordítása)

Legendás igénytelensége, az alkalmazkodási képesség teljes hiánya, a világ hívságai iránt tanúsított érdektelensége egyszerre övezte bámulattal és tette nevetség tárgyává. "Elképesztően figyelmetlen volt – tanúsítja egyik kortársa –, fenomenálisan szórakozott. Nem, ez már nem is nevezhető szórakozottságnak, több annál: közömbösség minden és mindenki iránt. De mégis benne semmi az egoista ember közönyéből – inkább a költő és a filozófus önkéntelen és szükségszerű érdektelensége, aki már mindennel számot vetett az életben és teljes egészében csak ábrándjainak és gondolatainak él. Mi több: igazi és végleges szakítás a valósággal az eszmék és álmok birodalma javára."¹³

Erre a mindent egy magasabb célnak alárendelő, önpusztítóan aszkétikus megszállottságra emlékezik vissza Nyikolaj Aszejev is: "Abban a világban, ahol mindenki kicsinyes, aprólékos számításokat végez saját sorsának elrendezésére, megdöbbenő volt, hogy Hlebnjikov milyen nyugodt érdektelenséggel marad kívül az emberi sürgős-forgáson ... Valóban, nehezen lehetett még egy olyan embert elképzelni, aki ily kevésbé gondoskodott volna önmagáról ... Nem azért, mintha hiányzott volna belőle mindenfajta gyakorlati leleményesség vagy emberi kívánság. Egyszerűen nem jutott rá ideje, hogy ilyesmivel foglalkozzék. Egész ideje arra ment el, hogy átgondolja, kitervelje, fölatalálja a dolgokat. ... Ha saját magáról, a saját életének elrendezéséről esett szó, mindig gyámoltalan volt. Fényűzésnek tekintette, hogy ezzel foglalkozzék ... Fölmentette magát a saját magáról való gondoskodás alól, hogy annál több lehetőség jusson gondolatainak: ezeket a gondolatokat aztán parányi betűkkel lejegyezte a keze ügyébe adódó kis papírdarabkákra."¹⁴

Am ezeknek a feljegyzéseknek sem tulajdonított gyakorlati jelentőséget. Eszébe sem jutott, hogy publikálásuk enyhíthetne sanyarú anyagi helyzetén és csak közvetlen környezete szelíden

erőszakos unszolására vált meg tőlük. Számára nem jelentettek egyebet az állandó szellemi készenléttel együttjáró megfeszített műhelymunka szükségszerű hordalékánál, hiszen gondolatai szüntelen egy magasztos eszme körül forogtak: a létező világ alapvető törvényeit akarta megfogalmazni, hogy azokat később az emberiség saját javára fordíthassa sorsának alakításakor. "Miért is ne tenném meg mások helyett, amit azok figyelmetlenségből vagy lustaságból elmulasztanak"¹⁵ (V, 173) – fogalmazta meg naivul önzetlen messianizmussal hitvallását. Bámulatosan szerteágazó, enciklopédikus műveltsége révén tekintete szinte egyszerre fogta át a földi létet és a kozmikus térségeket, a természet és a társadalom egészét, a művészetet és a tudományt, a gondolkodást és a történelmet, átható figyelemmel kutatva bennük a közös nevezőt, hogy azt extrapolálva – Bólyaihoz és Lobacsevszkijhez hasonlóan – egy nem létező, ám lehetséges új világot teremtsen, melynek szükségszerű eljövételében csöppet sem kételkedett. Nyughatatlan képzelete a távoli jövőbe röpítette és mintegy annak követeként – "jövőemberként" – szemlélte kora valóságát és az emberi civilizáció által megtett utat, igyekezve elvonatkoztatni minden esetlegestől. "Nem foglalkoztatott az egyes emberek élete – írta –, távolról szerettem volna szemügyre venni, mint egy felhőgomolyagot vagy hegyvonulatot, az emberi nem egészét, hogy megállapítsam, van-e életének hullámmozgásában mérték, rend és harmónia?" (V, 174)

Hlebnyikov a tér és az idő közti szakadék áthidalásáról álmodozott, össze akarta kapcsolni a jelent a jövő végtelen birodalmával. Futurológiája azon a féltevésen alapult, hogy "a múltba tűnt évszázadok tapasztalatából kiindulva méréseket lehet végezni az idő sodrának kijelölésére és tanulmányozni jövőbeni medrét, meg lehet határozni a holnap törvényeit".¹⁶ Utopisztikus elképzeléseinek formába öntésére megkísérelte a századelő természettudományos felfedezéseivel összhangban rekonstruálni az ókori bölcsélet szinkretikus egységét, melyben még elválaszthatatlanul egybefonódott a nyelvről, a számokról és a történelemről szóló tanítás az emberi létről és a környező világról folytatott elmélkedéssel. Szándékosan nem törődött a szépirodalmi kifejezés és a didaktikus okfejtés stíluseszközeinek elhatárolásával, mivel úgy vélte, hogy a művészetet a tudományéval azonos

jogok illetik meg a valóság megismerésében és átalakításában. Mesterkéltnak és viszonylagosnak tartotta a költői kép és a logikai fogalom megkülönböztetését és azt vallotta, hogy míg minden fogalom mélyén "latensen egy képzet rejlik", addig a találó metafora "magában hordozza a fogalom csíráját", az "okos szám" pedig az értelem legfinomabb árnyalatainak közvetítésére is képes. Ebből adódik, hogy írásaiban egyrészt a művészi szöveg szerkesztésének funkcionálnak a különféle képletek, definíciók, táblázatok, matematikai egyenletek és nyelvtani paradigmák, másrészt az általános, egzakt világmagyarázat igénye egyfajta mitopoetikus kozmológiába torkollik, ahol "zelnicemeggy bokorként virágzik az Idő" (V, 152), "a Föld meg kis pusztai állatként inal bokortól bokorig" (KM, 318),¹⁷ és miközben zeng "a Napok vadrózsáinak éneke" (II, 256) a diadalmas Ember útnak indul, hogy leszakítsa "a Tejút harmatos ágát" (II, 256):

"Vitorládat a csillagzathoz kötdz,
 hogy még lázasabban rohanjon
 világán túli útján a Föld
 s a csillagok madara a régi maradjon" (I, 196)
 (*Ladomir – Tamkó Sirató Károly fordítása*)

Hlebnjyikov költőnek tudós volt, tudósnak – költő. Ez a furcsa kettősség, a szó mágiájának paradox elegyítése a számok misztikájával egy, a maga nemében páratlan életművet eredményezett, amit valószínűleg Oszip Mandelstam, a költőtárs jellemzett a legtalálóbban: "Minden egyes verssora új poéma kiindulópontja lehetne. Tíz soronként fogalmaz meg olyan aforisztikus igazságokat, amelyek méltók arra, hogy kőre vagy réztáblára vésve fennmaradjanak. Hlebnjyikov nem is verseket, poémákat írt, hanem valamilyen hatalmas összoros szertartáskönyvet, amelyből évszázadokig meríthetnek, akik nem sajnálják a fáradságot."¹⁸

Való igaz, hogy – Majakovszkij szavával élve – az "általa felfedezett új költői földrészek" kincsei nem mentek veszendőbe és nem is váltak könnyű dicsőségre szomjazó irodalmi konkvisztádorok martalékává – habár erre is történt kísérlet¹⁹ –, hanem jó kezekbe kerülván, mindmáig bőséggel kamatoznak. Zseniálisan újszerű művészi látás- és kifejezésmódja tovább él Szemjon Kirszanov,

Nyikolaj Usakov, Kszenyija Nyekraszova, Nyikolaj Glazkov, a konstruktivista Ilja Szelvinszkij, valamint az *oberiuk* (a Reális Művészet Szövetsége képviselőinek – Nyikolaj Zabolockijnak, Danyiil Harmsznak, Nyikolaj Olejnyikovnak, Alekszandr Vvegyenszkijnek) alkotásaiban, bűvópatakként táplálja élető energiával az egész jelenkori irodalmi fejlődést, annak ellenére, hogy a szovjet költészet akadémiai kiadású kétkötetes története csupán két (!) oldalnyit szentel munkásságának,²⁰ holott – mint Andrej Vozneszenszkij meggyőződéssel állítja – "Hlebnikov ismerete nélkül manapság egyszerűen nem lehet verset írni".²¹

A rendhagyó eredetiség, legyen mégoly inspiráló hatású is, az időre nézve bizonyos "hátrányokkal" jár – nem tűri a "beskatulyázást" és ezzel elbátortalanítja a kész sémákat kedvelő és a szokatlantól visszariadó irodalomkritikát. Így fordulhatott elő, hogy túlságosan is időtállóan bizonyult Dmitrij Mirszkij 1935-ben tett megállapítása, miszerint "a Hlebnikovról szóló kritikai irodalom rendkívül szegényes ... a marxista kritika évek hosszú során át egyszerűen óvakodott tőle és mindeddig nem foglalkozott vele kellőképpen".²² A helyzet – noha még csak az út elején tartunk – az utóbbi egy-másfél évtizedben kezdett megváltozni. Nem utolsósorban azért, mert a kamcsatkai halászház lapjától kezdve – amely lelkes hangú beszámolót közöl Hlebnikov életútjáról, esztétikai és filozófiai nézeteiről²³ – a dubnai atomfizikusok érdeklődéséig –, akik baráti élménybeszámolóra invitálják még életben lévő ismerőseit²⁴ – számos jele mutatkozik annak, hogy az olvasóközönség egyre türelmetlenebbül szeretné a maga valójában látni – legendáktól megtisztultan és előítéletektől mentesen – annak az alkotó egyéniségnek a pályáját, akit Majakovszkij a tanítómesterének nevezett, a meghökkenő gondolattársításokból kifogyhatatlan Viktor Sklovszkij pedig – a cirkusz világából kölcsönzött kifejezéssel – "bajnoknak" kiáltott ki a költők között, "a hamburgi mérce szerint" (tudniillik a hivatásos díjbirkózók évente egyszer Hamburgban zárt ajtók mögött megmérkőztek egymással, hogy eldöntsék az objektív erőviszonyokon alapuló rangsort).

Viktor Vlagyimirovics Hlebnikov 1885. október 28-án született az asztrahanyi kormányzóság egyik nomád településén, ahol ornitológus édesapja a kalmük sztyeppék madárvilágának életét

tanulmányozta. A "Lovak birodalmában" (II, 257), Európa és Ázsia határán, a buddhista vallású pusztai néptörzsek környezetében eltöltött évek emléke meghatározónak bizonyult sorsának alakulására. Ebből a gyerekkori élményből merített elhivatottságot, hogy később *A Vidra Gyermekei*-ben megpróbálja "dalban megteremteni az összázsziai tudatot" (II, 7), és létrehozni Kelet és Nyugat kulturális szintézisét. Ugyancsak innen hozta magával a természet szépsége iránti panteisztikus rajongást, amit Iszaak Babel is magáénak érzett: "Azonos szenvedélyek háborgattak mindkettőnket. A világot mindketten egy nagy májusi rétnek tekintettük, egy rétnek, ahol csak asszonyok meg lovak járnak."²⁵

A gimnázium elvégzése után Hlebnyikov 1903-ban beiratkozott a kazanyi egyetem matematika-fizika tagozatára, ahol másodévtől kezdve a természettudományi szak előadásait hallgatta. 1908-ban a fővárosba költözött és tanulmányait a pétervári egyetemen folytatta, de mielőtt befejezte volna – újabb elhatározás folytán – 1909-ben felvételét kérte a bölcsészettudományi kar szláv-orosz kurzusára. Irodalmi ambícióinak valóra váltása azonban rövidesen minden más megfontolást háttérbe szorított. Kezdetben az *Apollon* folyóirat köré szervezkedett akmeista költők törekvései vonzották (különösen a méltatlanul elfeledett Mihail Kuzmin volt rá nagy hatással), ám hamarosan rájött, hogy a kiutat a korabeli irodalom válságából nem a parnasszista hagyományok felelevenítésében kell keresni, hanem csakis egy olyan radikális szakítás jelentheti a képi megjelenítés régi rendszerével, amilyen a szemé láttára ment végbe a festészetben Jakulov, Larionov, Natalja Goncsarova, Olga Rozanova, Lentulov, Matyusin, Malevics, Tatlin, Filonov színre lépésével.

Hlebnyikov első írása nyomtatásban 1908-ban jelent meg a *Vessna* című folyóiratban. Ott dolgozott szerkesztőségi titkárként Vaszilij Kamenszkij, aki megismertette a modern képzőművészeti kiállítások egyik "botrányhősével" – David Burljukkal. Együtt határozták el az irodalmi avantgárd erőinek közös demonstrációját a *Bírák keltetője* című kiadványban, mely 1910-ben látott napvilágot és mind külalakjával (közönséges tapéta hátoldallára nyomták bizonyos tipográfiai jelek elhagyásával), mind tartalmával (önkényes neologizmusokból konstruált költemények szerepeltek benne) sokkolta a közvéleményt. Mégis az így bemutatko-

zott és a kritika részéről gúnyos visszatetszéssel fogadott szerzői kollektíva (az említetteken kívül: Nyikolaj, és Vlagyimir Burljuk, Jelena Guro, Jekatyerina Nizen) képezte a magját – kiegészülve Vlagyimir Majakovszkijjal, Benegyikt Livsiccel, Alekszej Krucsonihhel – a "kubo-futuristákat" tömörítő "Hylaia" társaságnak, amely döntő befolyást gyakorolt a XX. századi orosz irodalom további menetére. (Az elnevezés Hérodotosz *Történet-írás*-ából származik, aki ezzel a szóval jelölte a szkíták földjét, amely körülbelül azon a vidéken terült el, ahol a Burljuk-testvérek édesapja egy nagybirtok intézőjeként dolgozott.)

"Igaz – emlékezik vissza Kamenszkij –, akkor mi, jövőemberek, akik az orosz nyelv új szavainak kimunkálásán fáradoztunk, nem hívtuk magunkat futuristának, mivel sejtelmünk sem volt, hogy egy év múlva az újságok zavaros tudósításai aktuális külföldi szenzációként tálalják a hírt az olaszországi futuristák jelentkezéséről Marinettivel az élen."²⁶ Az orosz futuristák valóban jogosan sérelmezték, hogy tevékenységüket beárnyékolja olasz kollégáik nagyobb nemzetközi népszerűsége, amelynek fényében eredeti újításaik csupán egyszerű utánzásnak tűnnek és még időrendi elsőbbségük is megkérdőjeleződik. Vitathatatlan, hogy a két mozgalmat számos vonás rokonítja: közös bennük a múlt tagadása, a tudományos felfedezések hasznosításába vetett hit, a technikai találmányok kultusza és a meggyőződés, hogy kizárólagos jogokat formálhatnak a modern kor eszményeinek képviselőit. Ámde a tipológiai egyezés ellenére sem kétséges, hogy a "jövőemberek" által a *Pofonütjük a közízlést* című manifesztumban meghirdetett program szervesen a honi talajból nőtt ki, amit C. M. Bowra is elismer: "Ezeknek az igényeknek ... bármennyire modorosak és fellengzősek is, van valami valóságalapja. Az orosz futuristák harcban álltak korukkal és különösen koruk szépirodalmával. Úgy érezték, elődeik költészete nem annak eszköze, hogy az életet elevebbé és sokszínűbbé tegye, hanem egyfajta kábítószert. Művészetkritikájuk mögött társadalomkritika húzódott meg. Marinetti futurizmusa csupán a szenzációt hajhászta, és az öncélú erőszakban élte ki magát, az orosz futuristák azonban lázadók voltak, akiket az a meggyőződés vezetett, hogy koruk társadalmi rendszere nyomasztja és megöli a lelket."²⁷ Noha a "Hylaia" csoport által megjelentetett avantgárdista almanachok – *Hármas*

szertartáskönyve (1913), *Döglött Hold* (1913), *Kancatej* (1914), *Üvöltő Parnasszus* (1914), *Múzsák tavaszi ellenügynöksége* (1915) stb. szintén az "épater le bourgeois" szándékával íródtak és hangnemük is emlékeztet a *Futurista Kidáltvány*-éra, a két irányzat célkitűzéseinek lényegi eltérése abban is megmutatkozott, hogy Hlebnyikov és Livsic nyilatkozatban tiltakozott Marinetti 1914-es oroszországi látogatása ellen.²⁸

Az orosz futuristák "az előttük létezett nyelv iránti végtelen gyűlöletről" vezérelve meg akarták szabadítani a szimbolizmus ezoterikus költői jelrendszerét a ráarakódott másodlagos jelentésektől, a szó "felszabadításával" helyre akarták állítani az általuk természetes megfelelésen alapulónak és mágikus erejűnek vélt viszonyt a jelölő és jelölt között, elsődleges feladatnak tartották "a szótárgyarapítást egész terjedelmében – önkényes és képzett szavakkal (szóújítás)."²⁹ Ebbéli igyekezetükben Hlebnyikov elméleti fejtegetéseire és szóteremtő intuíciójára támaszkodtak, aki a gyakorlatban is próbálta igazolni feltételezését a szavak hangalakjának és jelentésének összefüggéséről. Túlzásnak tűnik azonban Viktor Percov sommás ítélete, miszerint "sok verse csupán illusztrációnak készült. Egész poémákat alkotott, hogy bemutassa és ellenőrizze elméleti megállapításait a jövő nyelvéről. Vég nélküli szóalkotó kísérletezésében egyfajta mániákusság nyilvánult meg, mely elvonta a költészeti feladatoktól és kiagyalt neologizmusok konstruálására késztette, megnehezítette nemcsak az egyes változatok kiválasztását és művészi szempontból történő rangsorolását, hanem az alkotás ama titkának megfejtését is, melyet oly szemléletesen jellemzett: 'Magunk előtt lássuk azt a népet, amelynek írunk, és megtaláljuk szavaink helyét e nép életének tengelyén.' (V, 298)³⁰

Az önkényes formai megoldásokat inkább Krucsonih kedvelte, akinek *Dür bul scsül* kezdetű versét egyébként *A futurizmus antológia* tévesen tulajdonítja Hlebnyikovnak.³¹ Az "értelmen túli nyelv" jelszava félreértésre adott okot és az új szemantikai rendszer kialakítására irányuló hlebnyikovi erőfeszítéseket sokan hajlamosak voltak leegyszerűsítve "értelmetlen hangkavalkádnak" tekinteni, holott – mint Jurij Tinyanov írja – "elméletének az a lényege, hogy áthelyezte a költészet súlypontját a hangzásról a jelentésre. Nincs számára értelmet nélkülöző hangzás,

'versmérték' és 'téma' egymástól függetlenül. A 'hangfestés', amelyet előtte a hangutánzással azonosítottak, nála a jelentés megváltoztatásának eszközévé vált; életre keltette a szavakban lappangó rég elfeledett rokonértelműséget és rokonságba hozta az egymástól távoleső szavakat."³²

Szándéka éppen arra irányult, hogy kiiktassa a nyelvhasználatból a félreértésre okot adó esetlegességeket és rekonstruálja azt a szabatos logikai rendszert, mely a nyelv természetes fejlődésének alapját képezi, csak az idők során a köztudatban már elhalványult. Ezért elvetette azt a nézetet, hogy a szavaknak tulajdonított jelentést a társadalmi konvenció határozza meg és a szótövek belső ragozása, egyfajta "szógyöközés" révén próbálta életre kelteni a nyelvi jel feledésbe merült, konkrét referenciális vonatkozását. A kifejezés maximális pontosságára törekedve szinte matematikai egzaktsággal bontotta elemeire a szavakat, hogy megfejtse alkotórészeik közvetlen értelmét és megteremtse a minden ember számára érthető, univerzális "csillagnyelvet". Eközben jelentéssel ruházta fel a grammatikai kategóriákat és a fonémákat, mi több, azok vizuális szemléltetése sem volt közömbös számára, mivel feltételezte, hogy a szó adekvát akusztikai vagy grafikai konstrukciójában spontán módon fogalmazódik meg a tartalom. Verseit a kor legkiválóbb festői – Filonov, Malevics, Miturics, Goncsarova, Rozanova, Tatlin stb. – illusztrálták vagy másolták le és állították ki eredeti képzőművészeti alkotásként.

A jeleszköz és a jeltárgy közti természetes, ikonikus, illetve indexikális szemiotikai kapcsolatok felidézése végett Hlebnjyikov a nyelv ősi állapotához, a népköltészethez és a pogány hitvilághoz nyúlt vissza. Felelevenítette – egyebek mellett – a *figura etimologica* stilisztikai alakzatát, amit József Attila is előszeretettel használt. A "tisztá forrás" inspiráló hatásáról így vallott: "A szóalkotás esküdt ellensége a megkövesült könyvnyelvnek és mikor abban keres támaszt, ahogy a falvakban, a folyók partján, erdők szélén még mindig formálódik a nyelv, minden pillanatban új szavakat hozva létre, amelyek vagy elfelejtődnek vagy jogot nyernek a halhatatlanságra, akkor ezt a jogot akarja érvényesíteni az írott nyelvben. Nem elég, ha egy új szó csak megnevez valamit – vonatkoznia is kell a megnevezett

dologra. A szóalkotás nem mond ellent a nyelv törvényeinek." (V, 233–234.) Ennek a kiüresedett közhelyekkel bátran szakító, tudatosan átgondolt és következetesen végrehajtott nyelvújító programnak a beteljesülését látva, Mandelstam elragadtatással kiáltott fel: "... így kellett volna fejlődnie az egy-igaz nyelvnek, ha meg nem gyalázták, meg nem rontották volna a történelem szűkesztendei és erőszaktevése. Hlebnyikov nyelvezete oly ép köznyelv, mintha szerzetes, Bizánc, papi írásbeliség sohasem lett volna. Ez a tökéletesen világi orosz köznyelv, amely először megszólalt, mióta csak orosz írásbeli műveltség van a világon. Ha így nézzük a dolgot, nem kell okvetlenül varázslónak, sámánnak tekintenünk Hlebnyikovot. Hlebnyikov kijelölte a nyelv fejlődésének útját."³³

A "szó Lobacsevszkije" által kezdeményezett poétikai forradalom – amely jelentőségét tekintve Lomonoszovéhoz és Puskinéhoz hasonlítható – nem korlátozódott a költészetre, hanem a modern orosz prózának is új irányt mutatott. Ösztönző hatást gyakorolt többek között Jurij Olesára, aki lelkesült rajongással beszélt az *Allatkert*-nek – ennek a modern bestiáriumnak – meghökkentő képzettársításokat felvillantó, filozofikus gondolatisággal telített metaforáiról.³⁴ De – mint ezt Borisz Eichenbaum kimutatta – *A követ halála* című regényben Jurij Tinyanov is a hlebnyikovi alkotómódszer éppen általa vizsgált és deklarált alapelveit igyekszik saját írói gyakorlatába átültetni: "... minden erőfeszítése arra irányul, hogy leküzdje az 'elbeszélés' hagyományos szemantikai rendszerét, az irodalom hagyományos 'tömör és feszes nyelvét', vegyítse a 'magas szerkezeteket és az otthonos részleteket', a tárgyat a világgal való kölcsönös összefüggésében, a jelenséget a maga folyamatában, lefolyásában mutassa be, bevonja a 'véletlent', az intimet ... úgy kezeli a szót ... mint az atomot, melynek megvannak a maga folyamatai és szerkezete, úgy viszonyul hozzá, mint a dimenziókat átértékelő tudós."³⁵

Az előbeszédre történő orientáció, a közfelfogás szerint összeegyeztetetlen stíluselemek merész vegyítése, a kialakult szabályok és tradíciók tudatos áthágása egyszersmind sajátosan gyermeki látásmóddal társult. Hlebnyikov a gyermek naivitásával, a primitív ember ösztönével csodálkozott rá a világra, hogy a megismerés vágyától hajtva, olyan nevet adjon minden "létezőnek",

ami a lényegükből fakad. Ennek a közvetlen valóságérzékelésnek köszönhető az írásaiból áradó frissesség, az a természetes egyszerűség, ami ámulatba ejtette költőtársait és példát mutatott nekik "hogyan kell olyan felszabadultan verselni, ahogy a folyóparti dombon ülő pásztor játszik a sípján, csakis saját szívdobogására hallgatva."³⁶

Gyakran emlegetett infantilizmusát azonban hiba lenne pusztán csak egy felvett költői attitűddel azonosítani. Úgy áll a helyzet, hogy az 1906-os kazanyi diákmozgalmak kapcsán elszenvedett börtönbüntetés megrendítette egészségét és maradandó nyomokat hagyott személyiségfejlődésén. Labilis idegállapotát még jobban aláásta a többszöri elmeorvosi vizsgálat, aminek révén barátai közbenjárását is igénybe véve – megpróbált kibújni a számára elviselhetetlen katonai szolgálat alól az első világháború és a polgárháború idején. A szakvélemény egyértelműen lezögezte: nem az eredeti tehetségű költő egyéni viselkedésének rendellenessége jelent veszélyt a közre, éppen ellenkezőleg – sérülékeny pszichikuma szorul a szokásosnál nagyobb toleranciára a társadalom részéről.³⁷ A konvenciókkal szembeni ellenszenv, a beilleszkedésre való képtelenség egzisztenciális magányra kárhoztatta:

"Nekem, ki lepkeként betévedt az emberi élet
Szobájába, a sorsom az, hogy szárnyverdeséseim
Nyomát a szigorú ablakokon hagyjam, egy fogoly
Aláírása gyanánt a végzet rideg üvegén."

(Zangezi – III. 324.)

Visszahúzódnak alkatánál fogva és színészi adottságok híján a futuristák zajos közszereplésétől is távol tartotta magát. Őszinte gyűlöletet táplált kora valósága iránt, melybe – véleménye szerint – a véletlen kifürkészhetetlen szeszélye vetette. Egyedüli vigaszt a "jövőre való emlékezés", a "jobb kor" utáni sóvárgás jelentett számára, melynek szükségszerű eljövételét matematikai számításokkal próbálta igazolni. Nem csoda, hogy diadalittas megelégedéssel fogadta a Nagy Októberi Szocialista Forradalmat – melynek bekövetkezését *Az 1915–1917-es évek ütközetei. A háborúról szóló új tanítás* című 1914-es brosúrájában megjósolta –

"Ha a kézben titkon meglapul a kés,
A pupillát meg düh tágítja ki –
Jussáért az Idő jön vonyítva és
A Sors megadón meghajol neki." *

Ekkor, a szeme előtt lejátszódó korszakos események ihletésére születtek legjelentősebb poémái – a *Szovjetekre virradóan*, az *Éjszakai házkutatás*, a *Razin bárkája*, az *Éjszaka a lövészárokban*, a *Költő*, a *Jelen*, a *Ladomir* stb. –, melyek tulajdonképpen csak feltételesen nevezhetők különálló műveknek, hiszen egy vég nélküli alkotó folyamat egymással összefüggő láncszemeit képezik és arra hivatottak, hogy általuk a költő kifejezze meghatározó alapélményét – a környező világ csodáját, titokzatos és kimeríthetetlen gazdagságát.

A sors azonban nem volt kegyes Hlebnyikovhoz. Nem adott neki elég időt, hogy megfejtse "a költeményként elképzelt világ" üzenetét és "hallható szavakba öntse a lét számait" – szintézis-igényű, nagy misztériumjátékának – az immár magyarul is olvasható *Zangezi*-nek – a megjelenését nem érte meg. Viszontagságos, szenvedésekkel teli életére 1922. június 8-án tett pontot a súlyos betegség. Holttestét – a Szovjet Írószövetség javaslatára – 1960-ban a novogyevicsjei temetőben helyezték örök nyugalomra.

JEGYZETEK

¹ Vö. Ю. Лотман: О содержании и структуре понятия "художественная литература". – В кн.: Проблемы поэтики и истории литературы: Сборник статей. Саранск, 1973, 25.

² А. Урбан: Философская утопия: Поэтический мир В. Хлебникова. – Вопросы литературы, 1979, №3, 58.

³ Borisz Eichenbaum: Jurij Tinyanov munkássága. – In: Jurij Tinyanov: Az irodalmi tény. Bp., 1981, Gondolat, 312.

⁴ Vjacseszlav Ivanov: Nyelv, mítosz, kultúra. Bp., 1984, Gondolat, 16.

⁵ Б. А. Ларин: Эстетика слова и язык писателя: Избранные статьи. Л., Худ. лит., 1974, 50.

⁶ В. П. Григорьев: Грамматика идиостиля: В. Хлебников. М., Наука, 1983. 14.

⁷ V. V. Ivanov: Hlebnyikov: "Engem elefánthordszéken hordoznak..." című versének strukturája. – In: Helikon Világirodalmi Figyelő, 1974/2, 239.

⁸ М. Исаковский: О поэтах, о стихах, о песнях. М., Современник, 1972. 14–15.

*A szövegben szereplő, külön névvel nem jelölt fordításokat a szerző készítette.

⁹ *Majakovszkij: Válogatott művei.* Bp., 1968. Európa, 2. köt., 521–522.

¹⁰ *Lenin Összes Művei.* Bp., Kossuth, 52. köt., 194.

¹¹ *Valentyin Katajev: Gyémántos koronám.* Bp., 1983. Árkadia, 208.

¹² *Idézi: П. В. Палиевский: Пути реализма: Литература и теория.* М., Современник, 1974. 105.

¹³ *И. В. Грузинов: Маяковский и литературная Москва. — В кн.: Встречи с прошлым.* М., Сов. Россия, 1978. 174–192.

¹⁴ *Nyikolaj Aszejev: Velemir Hlebnyikov. — In: Élmények és gondolatok: Szovjet esszék.* Bp., 1967. Európa, 211–212.

¹⁵ *Велимир Хлебников: Собрание произведений. Т. I–V, Л., Изд-во писателей в Ленинграде, 192 8–33. Itt és a továbbiakban erre a kiadványra — a kötet és az oldalszám feltüntetésével — a szövegben, zárójelben hivatkozunk.*

¹⁶ *Велимир Хлебников: Отрывок из "Досок судьбы", листы 1–3.* М., 1922–1923. л. I, 3.

¹⁷ *Велимир Хлебников: Неизданные произведения. М., ГИХЛ, 1940. A Kiadatlan Művekre (KM) itt és a továbbiakban a szövegben hivatkozunk.*

¹⁸ *Осип Манделштам: "Буря и натиск". — Русское искусство, 1923. № I, 79.*

¹⁹ *См. А. Туфанов: К зауми: Фоническая музыка и функция согласных фонем. Пб., 1924; А. Туфанов: Основы заумного мироощущения. — В кн.: А. Туфанов: Ушкуйники. Л., 1927.*

²⁰ *История русской советской поэзии: 1917–1941. Л., Наука, 1983. 104–105.*

²¹ *Idézi: Ю. Анненков: Дневник моих встреч. Нью-Йорк, 1966. 151.*

²² *Д. Мирский: Литературно-критические статьи. М., Сов. писатель, 1974. 219.*

²³ *А. Прийма: Миры Велимира Хлебникова. — За высокие уловы, от 19 ноября 1969 г.*

²⁴ *В. Дубовик: Лекторий в ЛТФ (О лекции А. Н. Андриевского 20 мая 1976 г.). — Газ. За коммунизм (Дубна), № 59 (2164) от 10 августа 1976 г.*

²⁵ *Ld. Ilja Ehrenburg: Emberek, évek, életem. 2. könyv. Bp., 1963. Gondolat, 110.*

²⁶ *В. Каменский: Путь энтузиаста: Автобиографическая книга. Пермское книжное изд-во, 1968. 99.*

²⁷ *C. M. Bowra: Az alkotó kísérlet. Bp., 1970. Európa, 132.*

²⁸ *Бенедикт Лившиц: Полутораглазый стрелец. Нью-Йорк, Изд-во имени Чехова, 1978. 144.*

²⁹ *См. Манифесты и программы русских футуристов. München, 1967 Wilhelm Fink Verlag, 50.*

³⁰ *Viktor Percov: Nagy idők mesterei: Irodalmi tanulmányok. Bp., 1976. Európa, 179.*

³¹ *А футуризмус. Bp., 1967. Gondolat, 118.*

³² *Ю. Тынянов: О Хлебникове. — В кн. Ю. Тынянов: Проблема стихотворного языка: Статьи. М., Сов. писатель, 1965, 292–293.*

³³ *Oszip Mandelstam: Megjegyzések a költészetről. — In: Élmények és gondolatok: Szovjet esszék. Bp., 1967. Európa, 173.*

³⁴ *См. Юрий Олеша: Повести и рассказы. М., Худ. лит., 1965. 487–488.*

³⁵ *Boriss Eichenbaum: Jurij Tinyanov munkássága. — In: Jurij Tinyanov: Az irodalmi tény. Bp., 1981. Gondolat, 340.*

³⁶ Василий Каменский: Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1966, 10.

³⁷ В. Я. Анфимов: К вопросу о психопатологии творчества: В. Хлебников в 1919 г. — В кн.: Труды 3-й Краснодарской клинической городской больницы, вып. I. Краснодар, 1935.

³⁸ *Velimir Hlebnyikov*: Zangezi. Вр., 1986. Helikon.

HLEBNIYKOV KÖLTŐI VILÁGLÁTÁSÁNAK FŐ VONÁSAI

1. Az avantgárd irodalom nem bízta a kritikára és az irodalomtudományra poétikájának elméleti összegezését, manifesztálását. Az orosz futuristák legkorábban és legbalosabban jelentkező csoportjához, a "*Хуляга*"-hoz (1910) tartozó Velemir Hlebnyikov már a *Весна* (Tavas) és a *Вечер* (Este) című orgánumokban történt 1908-as debütálásában ars poeticus kérdéseket érint: a *Крикливое воззвание к славянам* (*Hangos szózat a szlávokhoz*)-ban a szlávok ősnyelvi és őstörténeti meghatározottságát körvonalazza, s a felvetett kérdések iránti érdeklődése mindvégig megmarad majd. Az orosz szimbolizmustól való elhatárolódás szükségességét és lehetőségét az orosz népköltészettől kapott önkényes, asszociációs logikára épülő szóteremtés, szókapcsolás jogával argumentálja az *Искушение грешника* (*Egy bűnös megkísértése*, 1908) és a *Курган Святогора* (*A Szvjatogor-halom*, 1908) című írásaiban. Részben a rájuk való hivatkozás erősíti meg az orosz futurizmusnak az olasztól való független jelentkezését és kifejlődését, hiszen Marinetti kiáltványa csak 1909-ben látott napvilágot. A hlebnyikovi életmű "lobacsevszkiji" lényege a poétikai szemantizáció intenzifikálásának korlátokat nem ismerő feldúsítása, kiterjesztése és kísérleti bizonyítása.

A programos futurista kötetekben *Студия импрессионистов* (*Impresszionisták stúdiója*, 1910), *Садок судей* (*Bírák keltetője*, 1910), *Пощечина общественному вкусу* (*Pofonütjük a közízlést*, 1912) kinyilvánított poétikai alapelvekkel és művekkel szinte párhuzamosan jelentette meg Hlebnyikov külön brosúraként *Учитель и ученик* (*A tanító és a tanítvány*, 1912) című írását, amelyet még 14 önálló és négy társszerzőként írt tanulmány s egy tucat feljegyzés követ.

A futurizmus nevében kategorikusan utasította el a múltat és jelent mint őrzendő értéket, de meg is őrizte mint az alkotót felszabadító és felemelő forrásanyagot, mint megtagadhatót. A

világ- és önteremtés igénye egy új rend, egy új harmónia, egy új természetesség kialakítására irányult, s ahogy a *Пофонүтжүк а közízlést*-ben megfogalmazódott, a polgári здравый смысл (a józan ész) és хороший вкус (a jó ízlés) felett diadalmaskodnia kell majd az "Önértékű Szónak". Az elégedetlenség-élmény az addig teremtett nyelvi szemiotika, szemantika, pragmatika egészét átfogta, s a köz által elfogadott meglévő ellen az egyén általi újrateeremtéssel protestált. Ebből fakad a hlebnyikovi elgondolások, eltervezések és kivitelezés-kísérletek erősen privatizált jellege, öntörvényűsége, manifesztált felülmúlhatatlansága.

Az irodalomról és a nyelvről szóló tanulmányainak rendszerképző alapgondolata, hogy ami a jellel történik és ami a jellel tehető, az történik és az tehető a világgal is. Ennek a sajátos transzformációs szemléletrendszernek alapos elemzését adja I. P. Szmirnov a Художественный смысл и эволюция поэтических систем (*Művészi értelem és a poétikai rendszerek fejlődése*) című könyvében, mely 1977-ben jelent meg Moszkvában és a *Russian Literature* 1980/VIII. számában írt tanulmányaiban. Nemcsak a futurizmus, hanem minden "másodlagos stílus" lényege a tranzitivitás, a jel azonosítása a dologgal, s a dolgok jel felőli meghatározottsága. A Мир как стихотворение (*A világ mint költemény*) szemléleti elve egyetemesen érvényesül a hlebnyikovi tanulmányokban, és sajátos metalogikáját részben hagyományos morfológiai alapon érvényesíti.

2. Hlebnyikov megkérdőjelezi az elemi formák, a b e t ű (hang), a s z ó szemantikai interpretációjának kialakult elveit, s természetesebb (ősbibb) jelentéstulajdonító folyamatokat vél feléleszthetőnek, illetve teremthetőnek. A. Krucsonihel közösen írja meg a Буква как таковая (*A betű mint olyan*, 1913) című tanulmány-kiáltványát, amelyben:

"Két tételt állítunk:

1. Hogy az írás közbeni hangulat megváltoztatja a kézírás képét.

2. Hogy a hangulat által alakított írásképp a szavaktól függetlenül közvetíti ezt a hangulatot az olvasónak. Ezért kell hangsúlyozni az írásos, a látható, vagy egyszerűen, mint a vakok által érzékelhető, jelek kérdését. Érthetően nem kötelező, hogy

a szó művésze könyveinek írnoka is legyen, sőt, talán jobb, ha ezt a dolgot a művészre testálja. Na, de ilyen könyvek még nem születtek. Elsőnek a "jövőbéliek" alkottak ilyet: a Старинная Любовь (*Ősi szerelem*) M. Larionov kézírásával került sajtó alá..."¹ A jelek vizuális képelemei, a grafikai, festészeti hatásmechanizmusok iránti érdeklődésnek gondolatírói és élményi forrásai is erősek Hlebnyikovban: dilettáns színvonalon, de maga is képzőművész, festőkkel dolgozik együtt, élete végéig munkabarátságot tart fenn Tatlinnal.

A festészettel való kapcsolatteremtés alapja a poétikai behelyettesítés (замещение) elvére épül, amely szerint az elemi formák (hangok, betűk, vonalak, színek) szemantikája megfelel egymásnak, s egymás helyett szerepeltethetők. A grafikai, festői és nyelvi elemi formák szimultaneizmusa mint ornamentálisan dúsító játék már Mallarmé *Poesies complètes* (1977), Apollinaire *Calligrammes* (1918) című kötetei, vagy Blaise Cendrars művei óta közkedvelt.

Bobeobi (1912) című versében például Hlebnyikov hanghatásokból építi fel az Arc portréját vonalak helyett. A behelyettesíthetőség másik iránya az egész és a rész (a szó és a betű, hang) szemantikai ekvivalenciájára épül, amely szerint a betű és a hang hiánytalan fogalmi jelentéseket reprezentálhat; s különösen akkor, ha kitüntetett pozícióban áll; pl. szókezdő helyen. A hang- és betűnevek elsősorban attributum-nevek. 1912-13-ban Hlebnyikov több nyelvészeti-poétikai tanulmányban is feldolgozza ezt a kérdéskört: Изберем два слова (*Vegyünk két szót*, 1912), Ухо словесника (*A szóművész füle*, 1912), Неизданная статья (*Kiadatlan cikk*, 1913), Разговор Олега и Казимира (*Oleg és Kazimír beszélgetése*, 1913), Будетлянский (*A jövőbéli*, 1914), és későbbi munkáiban is foglalkozik az elemi formák analízisével. A szókezdő elem szemantikai önállóságát egyfajta, az ősi mitizáló mágiára emlékeztető naiv hittel és a század emberének intellektuális felkészültségével, a logikai önkényhez való jogával és bátorságával tételezi: "... mi hangoztatjuk és megmutatjuk a kezdő hang, a hang - név sajátos természetét, amely független a szó értelmétől, s mintegy a sors útját hivatott jelezni.

A kezdő mássalhangzóban mi a sors hordozóját és befolyásának útját látjuk, amely végzetes értelmű. Ez a meghatározottság-

jel néha azonos a különböző nevekben: Anglia, Albion, Iberia, Iszpania. A sors útjára vezető határhang a birodalmakat a bölcsőtől a leáldozásig elkíséri.

Következésképpen a szónak hármas természete van: van hangzása, értelme és sorsmeghatározottsága.

Az uralkodó nemzetségeknek néha azonos a sorsjelük (a hang-homlokuk) országukéval, azaz megegyezik a kezdő hangjuk: Germánia, Gabszburgi, Gogencollerni.

Ez nem a véletlen játéka...

Mint ahogy a *g* sorsrajzként kíséri Germániát és Görögországot, úgy rokon Roszija és Roma. ..."²

A jelet nemcsak a dologgal azonosítja tehát a hlebnyikovi lingvopoétika, hanem a dolog történeti meghatározottságával, az általános léttörvényeknek való alárendelésével is. Ebben az azonosításban a jelelem (a kezdő hang) mint önálló jel szinte megszabadul a jelentés kényszerétől és csak értelme, jelentősége marad, mivel a nyelvi megnyilatkozások, értékítéletek tömegét reprezentálhatja. A tanulmány befejező részében Hlebnyikov mintegy orientáló szűkítésként felsorolja azokat az általános mozgásállapotokat, irányokat, energetikai szinteket és rendszerviszonyokat, amelyeket az egyes hangok közvetíthetnek:

- "*M* - az egésznek részekre való széthullását foglalja magában (a nagynak kicsinnyé való átmenetét)
- L* - a szabadság nagyobb ereje nélkül való mozgás (múlt idő...)
- K* - a mozgás erejének a helyzeti erőbe való átmenete (menekülés a nyugalomba) kemény
- T* - a mozgás alárendeltsége a nagyobb erőnek, a cél
- Sz* - a részeknek egészbe való tömörülése (a visszatérés)...
- i* - egybekapcsol
- a* - eltávolít
- o* - megnöveli a méretet
- e* - esés, esni
- u* - nyugodtság..."³

Ez a fajta szemantikai rendezés már közelebb áll a századfordulón felerősödött f o n o s z e m a n t i k u s s z ó-

t á r t e r e m t ő kísérletekhez, amelyek vagy az artikulációs gesztusok és a dolog mozgása között kerestek kapcsolatot, vagy a hangzás valóságutánczó árnyalatait fedezték fel, vagy az ősi nyelvállapot varázs-hangsorait próbálták interpretálni, vagy az asszociációs folyamatokat vizsgáló, kísérletező pszichológia eredményeit vették alapul.⁴ Hlebnyikov fonoszemantikájában a futurizmus logikáját érvényesíti: a civilizációs korszak kikerülésével ("Csak mi adtuk vissza az ember nagyságát azzal, hogy ledobtuk a múlt nyűgét /a Tolsztojokat, Homéroszokat, Puszkinkokat/." ⁵) közvetlenül az ősi állapotból eredezteti a hangok szemantikai folytonosságát. Az *Oleg és Kazimir beszélgetésében* megerősíti a kezdő hangok szemantikai univerzációjáról vallott elméletét, illetve eredet-hipotézist is ad: "Így tehát az első hang más természetű, mint a többi. Az A következetesen a földrészek nevének kezdő hangja – Ázsia, Afrika, Amerika, Ausztrália, noha elnevezésük különböző nyelvekből ered. Elképzelhető, hogy a jelesen túlmenően ezekben a szavakban az ősnyelvi, szárazföldet jelentő A szótag támad fel."⁶ Az ősi szemantikus világrendet az ábécé őrzi. Ahány tagja van az ábécének, annyi elemi név található a nyelvben, s ezek meghatározott referenciális területeket ölelnek fel. Ebben a fonoszemantikus területmegjelölésben Hlebnyikov eléggé következetes, az egyszer megadott definíciót tanulmányok során át megőrzi, legfeljebb gazdagítja. Például az M-szemantikai hatásköréről idézett meghatározás megismétlődik az *О простых именах языка* (*A nyelv egyszerű neveiről*, 1916) című írásában:

"Az M-ről

Vele kezdődnek a sokféle egységet tartalmazó halmazok legkisebb tagjainak a nevei.

A növények világában: мох (moha), amely parányi erdőnek tűnik; мурава (fű) – a fa kisméretű megfelelője;

A rovarvilágban: мушка (muslica), муха (légy), моль (moly), муравей (hangya)...

Az állatvilágban: мышь (mókus), мышь (egér)...

A magok világában: мак (mákszem)

Az ujjak világa: мизинец – a legkisebb ujj.

Az idővilágban: миг (pillanat) – mint a legkisebb időosztó – és a max (azonnal).

A szavak világában: молвить (kimondani)."⁷

A rész-egész viszonyt közvetítő *M*-jelleg hasonló megerősítést kap a Перечень азбуки ума (*Az ész abc-jének listája*, 1916), a Второй язык *A második nyelv*, 1916, a Художники мира (*A világ művészei*, 1919), valamint a poétikai nézeteit összefoglaló és rendszerező Наша основа (*Alapjaink*, 1920) című tanulmányaiban is. De ugyanilyen olvasat-sort állíthatnánk össze az *L* vagy a *V* attribútumait illetően is. Hlebnyikov nem steril módon teoretizál, hanem mindig példákkal argumentál, ám egyrészt a példák eredményeit önkényesen homogenizálja, másrészt a behelyettesíthetőség, elvével szabadon él, s hol a jelek rendszeralkotó szabályaihoz rendezi a dolgok világát (a grafikai kép hangulata), hol pedig megfordítja a folyamat érvényesülési irányát és a dolgok rendszerszabályaihoz rendeli hozzá a jelek világát (ha valami csak rész, *m*-mel fog kezdődni a neve).

A teremtettség és a természetes adottság elvei kapcsolódnak össze némi személyes költői önkénnyel ebben az elméletírói gyakorlatban, és még nagyobb játékos önkénnyel a tényleges költői gyakorlatban. Fonoszemantikai rendszeralkotása a szókezdő pozícióban elsősorban a mássalhangzókat interpretálta, a szó belsejében viszont a rendszerképző magánhangzó oppozíciók glorifikálódnak, amelyről a в н у т р е н н е е с к л о н е н и е (belső ragozás) jelenségével kapcsolatosan szólunk majd. Miután Hlebnyikov a fonoszemantizálást a "fonisztika" felé, azaz a hang/betű-jelentések historizálása, szociális determináló jelentőségei felé tárgította egy nagyrészt magán-kód szabályrendszer alapján –, gyakran beépíti ezt a kódot alkotásaiba a dekódolhatóság érdekében, s mintegy öninterpretációkat, manifesztum-műveket ad (az И и Э, /az *I és E*/, 1912) című poémájától a *Razin*-ig (1920). A művek olvasatában egyfajta konkursz-szinkretizmus jön létre, azaz a hangok/betűk, szavak, mondatok, szövegegységek szemantikai versenyre kelnek egymással a dominanciáért. Amennyiben a futurizmusok elsősorban az egyén világteremtő kísérletei, azaz a rész küzd az egészszel az egész jogaiért, annyiban áll az analógia is, hogy a szemantikai versenyt a rész(ek) nyeri(k) az egészekkel szemben. A rendszeren belüli mozgás az отказное движение (hátramozgás) elvére épül: a mondat "érthetőbb", mint a szövegrészlet, a szó "érthetőbb", mint a mondat és a hang(betű) "érthetőbb", mint a szó. A hang szemantikai és kommunikatív teljesértékűségének gondolata valószínűleg diákkori ornitológiai megfigyeléseire nyúlik

viszsa, midőn testvérével 1905-ben többhónapos tanulmányúton vett részt, és a "madárnyelv" sajátosságait, hangutánzó jegyeit vizsgálta.

3. A poétikai elemi morfológia domináns tagja azonban mégsem a hang és a betű, hanem az alapstruktúra, a s z ó. Már *A tanító és a tanítvány* című korai tanulmányában a s z ó képezi a szokráteszi típusú analitikus dialógus központi témáját, ahogy azt az alcím is közli: *A szavakról, a városokról és a népekről*. A szó hangstruktúrája nem véletlen, hanem eset-paradigmatikusan rendezett viszonyban áll más szavakkal. A szavak dinamikus esetragozhatóságuk mellett egy állandóbb korrelációban is rendezettek: *"A tanítvány*. Azonban hallottál-e már a szavak belső ragozásáról? a szó belsejében rejtőző esetekről? ha a birtokos eset a 'honnan' kérdésre válaszol, s a tárgy, valamint a részes eset a 'hová' és 'hol' kérdésre felelnek, akkor az ezen esetek szerint ragozott tövek az általuk létrejött szavaknak ellentétes értelmű jelentéseket kell hogy adjanak. Az ily módon rokon szavaknak tehát a jelentéseik éppenhogy messzire kerülnek egymástól. Így a "до́г" és a "до́г" (hód és párdúc) az ártatlan rágcsálót és a félelmetes ragadozót jelentik, s mindkettőt a "го" tőből képeztük tárgy esettel, illetve birtokos esettel, amelyek tehát azt hivatottak leírni, hogy a hódot üldözni kell, s mint zsákmányállatra vadászni rá, a ragadozótól pedig félni kell, mivel még maga az ember válhat a vadászó állat zsákmányául. A legegyszerűbb szótest tehát azáltal, hogy esetet változtat, megváltoztatja a szó szerkezet értelmét. Az egyik szóban tehát azon előírás jut érvényre, hogy a harc magára az állatra irányul (tárgy eset – hová?), a másik szóban viszont az nyer kifejezést, hogy a harc magától az állattól indul ki (birtokos eset – honnan?)... a "еду" és "иду" (utazom és megyek) igék a "я" tőből képződtek részes, illetve birtokos esetként; a "е" mutatja a részes, az "и" pedig a birtokos esetet. Ezzel azt jelölik, hogy a cselekvés tőlem indul ki (birtokos eset – honnan?), amikor gyalog vagyok, és azt, hogy a cselekvés bennem nyugszik (részes eset – hol?), mivel idegen erővel haladok előre."⁸

Hlebnyikov futurista látószögű érzékeny rendszerszemlélete a természetesben és a véletlenekben is a törvényszerűt, a potenciálisan lehetséges teremtetést fedezte fel.

A Слово как таковое (*A szó mint olyan*, 1913) című manifesztumtól az ars poeticáját kifejtő *Alapjaink*-ig tanulmányok sorában bizonyítja és példázza, hogy а слово-звук (a hangalak-szó) és а слово-понятие (a fogalom-szó) közötti íven az addig tudottnál jóval tágabbak a jelentéstulajdonítás lehetőségei, s tulajdonképpen kísérletet tesz az "irodalmisság" mibenlétének, eszköz- és eljárásrendszerének definiálására. A kísérlet lényege: az irodalom visszavétele az irodalmisságba, azaz saját anyagának, a nyelvnek a lehetőségvilágába.

Az adott nyelvállapotot két irányból dúsfította fel. Egyrészt a teremtés, a jövő felől: az új elemi formák gyártása, "faktúrája" a заумь (az értelmén túli nyelv) fel vezet. Másrészt a múlt felől: a XVIII. századon át az ősnyelv és a szláv ősnyelv elemi formáinak újjáélesztése révén, s a végső cél a totális kiterjesztettség, az egyetemes érvényűség, az univerzális szemantika, a historikusan humanizált kommunikáció elérése.

Már a Krucsonihhal közösen aláírt *A szó mint olyan* alapeszméje ez az állandóság-remény: "Az ideált, a pátoszt kérdik tőlünk? – Sem a huliganizmus, sem a hőstett, sem a fanatikus, sem a szerzetes – minden Talmud egyaránt pusztulást hoz a szó művésze számára, és mindig csupán a szó (mint olyan) az marad vele."⁹

A szóstruktúra szemantikai természetének megértése és osztályozása megelőzi a szóteremtés aktusát. A Разложение слова (*A szó felbontása*, 1915–16) című elemzésében a jelentések közéletiségének a grafikai indíttatású és az eufónián, a hangzáson, asszociáláson alapuló lehetőségét példázza, s "hangalak-szó" csoportokon mutatja be a szótárkészítés kivitelezhetőségét. Az eufonika gyermeknyelvi gyönyörködés- és ritmusvágya a futurista "intimizmussal" kapcsolódik össze a meghatározásokban.

A слово-звук (hangalak-szó) elv mellett igen produktívnak tartotta Hlebnyikov a к о р н е с л о в и е (tőszavúság) lehetőségét, azaz egy töből kiindulva az addig produkált alakoktól különbözőket képezni a más tövekből való származtatások analógiájára, ami által szemantikai oszcilláció jön létre a tő-jelentés és a "képzőjelentés" között. Az Образчик словоновшеств в языке (*A nyelvi szóújdonosságok példatára*, 1912) című írásában szellemes gyűjteményt állított össze a летатель (repülő) képzős változatai-

ból, s megjelölte az analógia-forrást, valamint megjósolta a szemantikai eredményt. A szórészek önállósítása, s a lego-elv szerinti újraösszeszerelése erősen emlékeztet a korabeli képzőművészetben alkalmazott eljárásokra¹⁰: Летава (держава) /légi hatalom/. Az orosz hadi és kereskedelmi-ipari летава uralja az északi világot.

A летава szót a légi flotta értelemben használhatjuk. "Japán letava". A két harcra kész légierő találkozott."¹¹ Hasonló kifejtését adja még a: лтец, летун, летай, леткость, летавица, леткий, летение, леток, лета, летеж, летоба, летели, летачество, летьба, летбище, летище, летовище, леталище, летня, летка, летежный, летистый, летизна, летоука, леторадость, летожалость, летучий, лето-мая, летлый, лето, летеж, летесная alakoknak. A szóképezhetőségnek ez a maximális teljességre való törekvése mintegy azt sugallja, hogy szinte periódusos rendszer szerint kitölthető, csupán a megfelelő szerkezeti képleteket kell hozzá megadni. A szemantika kiszabadítása a morfológiai, grammatikai kötöttségek alól az értelem korábbi szabályozottságának feloldását hozhatja meg. Feltűnik az igei alakok hiánya is, s nem véletlenül. Már Jakobson és Tinyanov is észrevételezte, hogy az állítmányiség új szemantikai és pszichológiai kifejezhetősége felé fordul Hleбnyikov, s magában az új szóelemkonstrukciókban, váratlanságukban, intenzitásukban rejlik az állítmányiség energiatöbblete.

Szinte az abszurd viccek sziporkázó ötletességét súrolja az a magabiztos intimizmus, amellyel a Пена грязна (*Piszkos hab*, 1914) című kis eszme-futtatásában a lego elvet alkalmazza: "A по + до + л és a ко + до + л szavakat kevesebben ismerik, mint magát az orosz nyelvet.

Bennük ugyanis a nyelv sajátos önteremtő képessége nyilatkozik meg. A подол az öltözéknek, például a bundának a földhöz legközelebb eső részét jelöli. A кодол pedig azt a zsinégfajtát jelenti, amellyel Északon (a Dvina vidékén) a legelő állatokat kikötik a karókhöz. ... Ha ezeket a szavakat szembesítjük a до полу (padlóig), до кола (karóig) alakokkal, akkor valószínűsíthetjük, hogy ezek úgy jöttek létre, hogy a до előljáró az egyszerű пол és кол szavak belsejébe került. A до mintegy az ék szerepét játssza a szótörzs széthasításában, s beékelődik a kettévágott részek közé.

Az egyszerű szó tehát 1/ kettéválasztódott, 2/ a rést pedig a до előljáró töltötte ki."¹²

A költői szó kettős meghatározottságának, a morfológia és a szemantika kollíziós játékának az elméletét a О современной поэзии (A mai költészetről, 1920), az О стихах (A versekről, 1920) és az *Alapjaink* című tanulmányokban foglalta össze. A szót éppen belső konfliktusossága tartja életben:

"Hol az értelem mondja a hangnak, hogy «engedelmeskedem», hol a tiszta hang a tiszta értelemnek.

Világok harca ez, két hatalom küzdelme, amely mindig a szóban megy végbe és kettős életet ad a nyelvnek: két csillagpályát.

Az egyik alkotásban az értelem mozog a hang pályáján, s rója a köröket, a másokban pedig a hang mozog az értelem pályáján.

Néha a nap – hang, a föld pedig – fogalom; néha pedig a nap – fogalom, a föld – hang."¹³

4. A szó konfliktusosságát Hlebnyikov kiterjesztette a nyelv egészére. Az 1920–22 közti gondolatait összegző *Zangezi*-ben a lehetséges világ 20 szintjén hét nyelvi síkot különböztetett meg belső orientációja szerint, s egyfajta konstruktivizmust idéző rendet épít fel:

звуконисъ - птичий язык (a hangírás, a madárnyelv)

язык богов (az istenek nyelve)

звездный язык (a csillagnyelv)

заумный язык (az értelmén túli nyelv)

разложение слова (a szó felbontása)

звуконисъ (a hangzós nyelv)

безумный язык (az értelem nélküli nyelv).

A szöveg szintjén is felül akarta múlni a hagyományos klaszszifikációt. A *Zangezi* bevezetőjében így definiálja művét: "Az elbeszélés a szavakból, mint az épület építő elemeiből, épül fel. Az egyenlő mértékű szavak kis kövei szolgálnak építő elemként. A metaelbeszélés (сверхповесть vagy заповесть) is önálló részletekből építkezik, s mindegyiknek megvan a maga külön istene, külön hite és szabályzata. ... Az elbeszélés a szó építészete. Az elbeszélések építészete a metaelbeszélés."¹⁴ Metaelbeszélésében a tanulmányok szókratészi dialógusainak dinamizmusát viszi tovább,

hogy pályája gondolati eredményeit összefoglalja, s sajátos tudományos jelleget, az ellenőrzött tudás biztonságát kölcsönözze nekik. Ezt a kutatói megszállottságot, szemléleti újatakarást a kortársak is méltányolták. Nem véletlenül hasonlította Tinjanov Lobacsevszkijhez és mérte Lomonoszovval, mondván, hogy Hlebnyikov nem a régi rendszerek kis hibáit leplezte le, hanem új rendszert alkot, s nem poétikai eszköztára van, hanem "poétikai obszervatóriuma". Majakovszkij úgy fogalmazott, hogy "a szó teljes periódusos rendszerét alkotta meg" Hlebnyikov, s így nem a "fogyasztók", hanem a "termelők" költője volt.

A futuristák általános metalogikus nyelvelméletének, az "értelmentúli beszédnek" (заумь) a definícióját Burljuk, Kamenszkij, Krucsonih is megadták. Hlebnyikov azonban következetesebben fejti ki a заумь (zaum) kollíziós feszültségeit és rendszerszerűségét és gyakorlásának értelmét. *A világ művészeiben* a következőket deklarálja: "Az észlogikán túli nyelvnek, mint a jövő nyelvének első kísérletét azzal a megjegyzéssel ajánlom, hogy a magánhangzók véletlenek és csupán a jó hangzást szolgálják.

Ahelyett, hogy így szólunk:

»Miután a hunok és a gótok hordái összesereglettek Attila körül, harci szellemmel feltűzelve együtt vonultak tovább, ám miután Aetius Róma védelmezője szembeszállt velük, s visszaver-te őket, apró sejtek sokaságára szóródtak szét, megálltak és nyugton maradtak saját földjeiken, elárasztván a füves pusztákat, megtöltvén a pusztaságot» – nem azt kellene-e mondanunk:

»Ша + со (a hunok és a gótok) вѣ Аттилы, ча по, со до, но бо + зо Аэция, хо Рима, со мо вѣ + ка со, ло ма степей + ча.«
Így hangzik az ábécé húrjainak segítségével az első elbeszélés...

Természetesen ezek a kísérletek még csak a csecsemő első kiáltásai, s a munka még előttünk van, de a jövő világnyelvének általános képe már kirajzolódott. Az "észlogikán túli" nyelv lesz az."¹⁵ A cél tehát világos: az ember és világ részekre bomlottságának, konfliktusosságának katartikus feloldása az egészben, az egységben, az egyetemes világnyelvben. A költői utópia érdekében Hlebnyikov újra interpretálja a zaum forrás-értelmét, folklórbeli szerepét, ahol is a "sagadam, magadam, vigadam, pic, pac, pacu" típusú ráolvasásoknak hatalma van a jó és a rossz fölött, mert az értelem kikerülésével az embert még mélyebbről irányító mechanizmushoz, az érzelmekhez utasítja:

"Ha a lélekben megkülönböztetjük az értelem kormányát és az érzelmek nyugtalan népét, akkor a varázsigék és az észlogikán túli nyelv nem más, mint a kormány feje fölött közvetlenül az érzelmek népéhez való fordulás..."¹⁶ Ha az eredetelmélet igaz, akkor adott a lehetőség is a természetesség állapotának visszavételére. Az *Alapjaink* című tanulmány 2. fejezete ennek a visszavételnek az egyik lehetőségét vázolja fel, midőn az elemi részek, a hangok szemantizálásának menetét ismerteti:

"Van mód arra, hogy az észlogikán túli nyelvet logikussá tegyük.

Ha veszünk egy szót, például чашка (csésze), akkor nem tudjuk, hogy az egész szó szempontjából milyen jelentéssel rendelkeznek az egyes hangok. Am ha összegyűjtjük a ч-vel kezdődő szavakat чаша, череп, чан, чулок (kupa, koponya, kád, harisnya) stb., akkor a többi hang mintegy megsemmisíti egymást, s az a közös jelentés, amivel ezek a szavak rendelkeznek, a ч jelentése lesz. Ha összevetjük a ч-vel kezdődő szavakat, azt látjuk, hogy mindegyikük olyan testet jelöl, amely egy másiknak a burkában van; a ч tehát – burokjelentés. Ilyen módon az észlogikán túli nyelv megszűnik logikán túlinak lenni. Az ábécén alapuló játékká lesz – új művészetté, amelynek még csak a küszöbénél állunk."¹⁷ Az однoзвучание (azonos hangzás) elvében a referenciális jelentések a fonoszemantikában homogenizálódnak, s így szinte matematikai pontossággal lehet műveleteket végezni velük. Az értelmet, az észlogikát Hlebnikov kora társadalmi érintkezési viszonyainak "pragmatikájaként" kezeli, s így a meghaladását vagy a belőle való kilépést természetes lehetőségnek tartja. A fonoszemantizálás tehát csupán olyan konverziós eljárás, amellyel egy historikusan tág kontextust biztosítunk a jelhasználathoz, s ebben a kontextusrendszerben a zaum már logikusan tud működni. Ezen a ponton válik el a szláv és az egyetemes ősnyelvhez forduló experimentális poétikája a "siskovisták", "leszkovisták" folklorisztikus filologizmusától, amely idegen elemként emelte be a korszak kontextusrendszerébe a múltat.

A zaum-szemantikát Hlebnikov kiterjesztette a számok világára is, dinamizálta a statikus algebrai mennyiségeket, s az algebrai logikán túli jelentéseket fedezett fel a számok közötti viszonyokban, műveletekben: ontológiai meghatározottságokat, idő-

törvényeket, jelentőség-pontokat, tárgyi és emberi minőségeket.

A matematika iránti érdeklődése és érzéke életrajzi tény, s a filozófiából és a folklórból is átvette az organikus szám-misztika, a kronobiológia, a metaalgebra egyes elemeit. Szemléletrendszerének alaptételeit már *A tanító és a tanítvány*ban ki-mondta:

"Tanítvány. Látod, én a jövőnek a múltra gyakorolt hatásá-ról gondolkodom. De lehet-e ily dolgokról gondolkodni oly könyv-teherrel, mint amilyenel a vén emberiség rendelkezik!...

Tanítvány. Nem foglalkoztatott az egyes emberek élete; tá-volról szerettem volna szemügyre venni, mint egy felhőgomolyagot vagy hegyvonulatot, az emberi nem egészét, hogy megállapítsam, van-e életének hullámmozgásában mérték, rend és harmónia?

Tanító. Na és mit találtál?

Tanítvány. Rájöttem néhány igazságra.

Tanító. Melyek ezek?

Tanítvány. Kerestem a szabályokat, amelyeknek a népek sor-sai engedelmeskednek. És most azt állítom, hogy az államok szüle-tése közötti évek száma osztható 413-mal.

Állítom, hogy 1383 év választja el az államok bukását, a szabadságok pusztulását.

Hogy 951 esztendő választja el a nagy hadjáratokat, melye-ket visszaver az ellenség. Íme ezek előadásom fő vonásai.

Tanító. Fontos igazságokat hallottam.

Tanítvány. Ez még nem minden. Általában úgy találtam, hogy a hasonló eseményeket Z idő választja el egymástól, ahol is $Z = (365 + 48y)x$, miközben az y pozitív és negatív értékeket egy-aránt felvehet."¹⁸

Ny. Sztjepanov, J. Lanne, V. V. Ivanov is utalnak Hlebnjikov algebraizált univerzális historizmusával kapcsolatban filozó-fiai, természettudományos műveltségére, a pitagoreusok, Leibnitz hatására, könyvtárának állományára.¹⁹ Hlebnjikov azonban senki-hez sem "nyúl vissza", a kapott ötleteket tovább fokozva eredeti világrendet alkot. A "jövőnek a múltra gyakorolt hatása", a visz-szafelé folyó idő, mint például az álomban, Hlebnjikov számára izgalmas feladatot jelentett. A korszak irodalma a kauzalitásban és az állítmányiség grammatikájában rögzített időviszonyok anar-chizálásával kísérelte meg az idő irányultságait érzékeltetni.

Hlebnyikov szigorúbban formalizál: *Razin* című poémáját úgy írja meg, hogy az visszafelé is olvasható; a *Разговор двух osób* (Két személy beszélgetése, 1912) című tanulmányában a számnevek etimológiájában sajátos metalogikus szemantikát fedez fel: "Nem a *семья* (család) szónak a lerövidített alakja-e a *семь* (hét) szám-név? A számnevekben egy állatfaj, egy nemzetség életvitele tükröződik, azokról a lehetséges és jellegzetes foglalatosságokról árulkodnak, amelyeket a megfelelő létszámú közösségek tagjai folytatnak.

A 7 olyan közösséget jelöl, amelyben öt fiatal és két felnőtt megy vadászni; a 8 – amelyet a 7-ből képeztek a *во* (-ba) előljárószó segítségével – azt mutatja, hogy egy új tag csatlakozott szervesen a közösséghez."²⁰ Hasonló jelentést tulajdonít a többi számnévnek is, s megkülönbözteti az ötöt, mint a nyelvi szövegek szerveződésének, periodicitásának kulcsszámát (az *I és E* című poémáját is ezen rendszertörvény szerint írta). 1916-ban második nyelvnek (*второй язык*) nevezi a számok rendszerét, s ezzel a címmel tanulmányt is ír a szövegnyelv és a számok viszonyáról. Az *Alapjaink* harmadik paragrafusának *A történelem matematikai értelmezése, A "jövőember" gammája* a címe. A "hangalak-szavak", a "zaum" elméletét a gamma, a bűvös szám foglalja rendszerbe: "minden hangsor istene a szám volt". Ez a világ-szám a 317: év, nap, lépés, szívverés. E rendezettség értelme: "Annak mértékében, ahogy a sors sugarai ismertté válnak, eltűnnek a népek és államok fogalmai, s csak az egységes emberiség marad, amelynek minden pontját a törvény fogja egybe."²¹ Az átláthatóvá tehető történelmi időben egyre következetesebben vallotta a matematikai determináltságot. 1922-ben P. V. Mituricsnak írt levelében a dolgok általános mozgásának alaptörvényeként emeli ki a páros és páratlan számok általi meghatározottságot: "Az én alapvető időtörvényem: az időben lejátszódnak negatív események, amelyek 3^n -naponként következnek be és történnek pozitív előjelűek – 2^n naponként; az események menete, az idő szelleme 3^n nap múltán vesz fel visszafelé mutató irányt és a 2^n nap elteltével lódul újra előre a maga útján... Midőn a jövő ezen számítások alapján áttetszővé válik, megszűnik az idő érzete, s úgy tűnik, mintha mozdulatlanul állna az ember a jövőbelátás fedélzetén. Nem érzékeli többé az időt, amely – sajátságos térré válva – végtelen mezőként veszi körül, pillantson akár előre, akár hátra."²²

A hlebnyikovi poétika "tudományszerű" törekvéseiben az egyén régi vágya izzik fel az iránt, hogy ellenőrzött tudást szerezzen társadalmi és természeti érintkezési viszonyairól; hogy felfedezze az egyetemes világtörvényeket, s ezek szerint rendezze a részletek nyomasztó konfliktusosságát, s ahol ehhez az észlogika elégtelen, ott az "észlogikán túli" eljárások eredményeihez fellebbbez.

JEGYZETEK

- ¹ В. Хлебников, А. Крученых: Буква как таковая. — In: В. Хлебников: Собрание сочинений III. München, Wilhelm Fink Verlag, 1972. 248.
- ² В. Хлебников: Неизданная статья — Уо. 188–189. (Az idézetben szereplő tulajdonneveket /pl. Hispánia, Habsburgok, Hohenzollernek, Oroszország/ az alapgondolat jobb szemléltetése érdekében kénytelenek voltunk az orosz nyelvű átírás szabályai szerint megadni.)
- ³ Уо. 189.
- ⁴ В. Хлебников: Сборники по теории поэтического языка. Выпуск первый. Петроград, 1916.
- ⁵ В. Хлебников: Будетлянский. — In: В. Хлебников: Собрание сочинений III. München, 1972. 194.
- ⁶ В. Хлебников: Разговор Олега и Казимира. — Уо., 192.
- ⁷ В. Хлебников: О простых именах языка. Уо. 203.
- ⁸ В. Хлебников: Учитель и Ученик. Уо. 171–172.
- ⁹ В. Хлебников: Слово как таковое. — Уо. 247.
- ¹⁰ В. Хлебников, Н. Харджиев, В. Тренин: Поэтическая культура Маяковского, М., "Искусство", 1970. 43.
- ¹¹ В. Хлебников: Образчик словоновществ в языке. — In: В. Хлебников: Собрание сочинений III. München, 1972. 253.
- ¹² В. Хлебников: Пена грязная. — Уо. 255.
- ¹³ В. Хлебников: О современной поэзии. — Уо. 222.
- ¹⁴ В. Хлебников: Зангези. — Уо. 317.
- ¹⁵ В. Хлебников: Художники мира. — Уо. 220–221.
- ¹⁶ В. Хлебников: О стихах. — Уо. 225.
- ¹⁷ В. Хлебников: Наша основа. — Уо. 235.
- ¹⁸ В. Хлебников: Учитель и Ученик. — Уо. 174–175.
- ¹⁹ В. Хлебников: Велимир Хлебников. М., Сов. писатель, 1975. 260. J. Cl. Lappe: Velimir Khlebnikov II. Paris, 1983. 41–43.
- ²⁰ В. Хлебников: Разговор двух особ. In: В. Хлебников: Собрание сочинений III. München, 1972. 184.
- ²¹ В. Хлебников: Наша основа. — Уо. 242.
- ²² В. Хлебников: П. В. Митуричу. — Уо. 324.

HLEBNIKOV KÖLTŐI NYELVÉNEK ÉS ÉLETMŰVÉNEK TIPOLÓGIAJA

Jelen tanulmányban, nem hagyva figyelmen kívül, ami Hlebnyikovban utánozhatatlan s a maga nemében egyedülálló, megkísérlem felvázolni azt is, ami közös benne és a többi íróban, akik bizonyos sajátosságaikkal rá emlékeztetnek. Kezdjük a legszembeötlőbb vonásokkal, melyek Hlebnyikovot a XX. század művészeivel rokonítják.

Kroeber, a kiváló amerikai antropológus Picasso életművének példáján egy korábban alig-alig föllelhető ismertetőjegyre hívta fel a figyelmet: a stílusok sokféleségére, egyebek közt olyanokéra is, melyek a "nemzetközi stíluskészletből" származnak.¹ Azoknak az alkotóművészeknek a stílusbeli változatosságát, akik ugyanúgy közel állnak Hlebnyikovhoz, akárcsak Picasso, az efféle (vagy ehhez hasonló) stílustendenciák előjelének tekinthetjük. Hlebnyikov később tudatosítja azt az egyedi sajátosságot, mely jelesül éppen az ő stílusbeli sokféleségének a jellemzője. Összefoglaló művében, a *Zangezi*-ben, mintegy összes kísérletének végső tanulságait levonva jelenti ki, hogy a *Zangezi* "elbeszélés fölötti" (сверхповесть) vagy "elbeszélésen túli"* (за-повесть) alkotás, mely "különálló részletekből tevődik össze" – III, 317) a за előljárónak hasonló jelentése van itt, mint a за-ум (értelmen túli) esetében: az, ami túl van valaminek a határain. Minden egyes részletnek megvan a maga istene, szabálya, nyelve. Világossá válik Hlebnyikov elképzelése a Bahtyin által bevezetett beszédműfaj (речевой жанр**)² fogalmának segítségével, melyet a közelmúltban a nyelvészek – köztük A. Wierzbicka – fejlesztett

* A továbbiakban: metaelbeszélés (a ford.) A szövegben hivatkozunk – a kötet és az oldalszám feltüntetésével – Hlebnyikov Összegyűjtött Műveinek alábbi kiadására. Велимир Хлебников: Собрание произведений. Т. I-V, Л., Изд-во писателей в Ленинграде, 1928–33.

** Bahtyinnál e fogalom körébe egyaránt beletartoznak azok a szóbeli és írásbeli megnyilatkozások, melyekből mind az irodalmi, mind az irodalmon kívüli műfajok létrejönnek. Vö: 2.jegyz. (A ford.)

tovább. Minden műfaj az adott kultúrában kialakult közlésszituációk valamelyik típusának felel meg. A metaelbeszélésben néhány eltérő beszédműfaj egyesül, miközben stilisztikailag szembe kerülnek egymással. Hintikka játékelméleti szemantikájának terminológiájával élve azt lehetne mondani, hogy a metaelbeszélésen belül minden "elbeszélésnek" (részletnek) saját világa van, de mindegyikben kialakulhatnak közös szemantikai erővonalak. Ezek kapcsolják azután össze a különböző elbeszéléseket, például a szereplők azonossága révén – így például Zangezi esetében is, aki önéletrajzi alak. Mikor azonban az epilógusban (*Vidám hely*) a már halott Zangezi belép és bejelenti, hogy mindez csak tréfa volt, akkor viszont az alakoknak és a fabula alapján elvárható viselkedésüknek az inkongruenciáját (vagy nem teljes egybeesését) aknázza ki a szerző. (Ilyesfajta eljáráshoz folyamodik például Ionesco is *Tueur sans gage /Bér nélküli gyilkos/* című darabjában, ahol a felvonásról felvonásra történő személynévcserével nehezíti meg az alak azonosítását.) Hlebnjyikov ezt a nem teljes egybevágóságot többek közt arra használja, hogy az alak térhatású ábrázolását adja az eltérő nézőpontok s a különböző beszédműfajok fényében. Hlebnjyikov geometrikus modelljében a metaelbeszélésen belül minden egyes "elbeszélést" (részletet) különálló síknak kell tekintenünk; megjegyezzük, hogy ez az elképzelés végeredményben igen közel áll ahhoz, ahogyan Niels Bohr értelmezte az ember szellemi életének kifejeződését a természetes nyelvben a komplementaritási elvből kiindulva.

A XX. századi próza jól ismert művei közül, amelyek a hlebnjyikovi értelemben metaelbeszélésként épülnek föl, Joyce két nagyregényére hivatkozunk. Az *Ulysses*-ben minden fejezet a szereplők 1904. június 16-i dublini kalandozásainak egy-egy tér-idő szelete, melyet egyszersmind az angol nyelvtörténet egy-egy sajátos beszédműfaja jellemez. A *Finnegan's Wake*-ben (*Finnegan ébredése*) különféle más nyelvek használata is tág teret kap (többek között az ír, finn, baszk és az orosz – lásd: grib-grob-grap, amely Hlebnjyikov egy 1908-as "szóláncára" – рроб - ррëб - рра-битель /koporsó-evezett-rabló/ emlékeztető Majakovszkij-idézet hallás utáni lejegyzésének tűnik. A *lovakért* című versből: рриб - ррабъ - рроб /gomba-rabolj-koporsó/*, akárcsak az "értelmentüli"

* Weöres Sándor műfordítása a patacsattogást utánzó hanghatast domborítja ki: "trip - trap - trop" (a szerk.).

neologizmusok, amelyek meglehetősen közel állnak Hlebnyikov analóg kísérleteihez. A különböző "szósíklapokhoz" – "elbeszélésekhez" – Hlebnyikov a *Zangezi*-ben különféle nyelveket rendelt, melyek egész munkássága során végigkísérték. Vegyük sorra időrendben ezeket a nyelvféleségeket.

Elsőként szóljunk a madarak nyelvéről. Természetét illetően ez egy onomatopoetikus nyelv. Hlebnyikov kora ifjúságától kezdve tanulmányozta a madarakat (érdemes megjegyezni, hogy első nyomtatásban megjelent műve is ornitológiai tárgyú volt). A közelmúltban egy – külön a hlebnyikovi madárnyelvnek szentelt szaktanulmány kimutatta, hogy az 1908–1909-ben írott *Кузнечик* (*Tücsök*) és a *Мудрость в силке* (*Hurokba került bölcsesség*) című versben (utóbbi az 1913-as és 1914-es futurista gyűjteményben jelent meg) a költő a madárdal hangzásvilágának felidézésére törekedett³. Ha megpróbálunk tipológiai párhuzamokat vonni a XX. század elejének más művészeti formáival, Hlebnyikov onomatopoetikus kísérleteinek legközelebbi megfelelőjét Debussy hangutánzó zenedarabjaiban fedezhetjük fel. Az említett költeményekben és a *Zangezi* ideillő "szósíklapján" minden madárhoz a rá jellemző – és e tekintetben egyjelentésű – hangösszetétel-típus társul. Költesztében a szinesztéziás összhang elvét maga Hlebnyikov vezette vissza a francia szimbolisták elképzeléseire: "Már Mallarme és Baudelaire beszélt a szavak és hangzásuk, valamint a hangok és az általuk keltett akusztikus képzetek vizualitásának összefüggéseiről, amelyeket szótárba lehet foglalni. A *B* élénkpiros, ezért a száj *bobeóbi*, a veeómi – kék, mert a szem kék, a pieoó – fekete". (V, 275–276) A jegyzetfüzet idézett passzusa egyszerre kommentálja a *Бобэоби пелись губы* (*Bobeóbi*) és az 1920-ból való (s a *Zangezi*-be is fölvetett *Звукопись весны* /*Tavaszi hangfestés*/ III, 78, 344) című verseket – hasonlítsuk csak össze a fenti értelmezést e vers soraival:

Взо-вея - зелень дерева, Veó-véja - zöldje a fának,
... Пуч и чапи - чёрный грач. ... Pucs i csápi - fekete varjú.

A Hlebnyikov által is említett tipológiai hasonlóságokon túl (természetesen Rimbaud magánhangzókról írott szonettjét is ide kell sorolnunk) nem is annyira a képzőművészetben találhatunk ana-

lógiaikat, amelyre látszólag a *Bobeóbi* utal ("az összhang vásznán" mintegy az arckép képzeletbeli vászna értendő), hanem inkább a zenében, különösen a kései Szkrjabinnak a szinesztéziás egyezésekről vallott felfogásában; a közte és Hlebnyikov között észrevehető igen fontos egyéb áthallásokra (melyeket a "nagy szkrjabini kezdeményezésről" író költő világosan fölismert) némileg másfajta összefüggésben nemrég irányították rá a figyelmet⁴. Szkrjabin zeneszerzői munkásságának utolsó szakaszában – amikor a legközelebb áll Hlebnyikovhoz – mindvégig arra törekedett, hogy megvalósítsa elképzeléseit a zenei hangnemek s a színek egyértelmű megfeleltetését illetően⁵. Szkrjabin szerint minden hangnem egy bizonyos színnek felel meg (így a C-dúr piros – amennyiben a Blok jegyzetfüzetében felemlített példának hitelt adunk a szkrjabini elgondolásokra vonatkozólag), Hlebnyikov szerint viszont minden fonémának egyértelmű színmegfelelője van. A *Tavaszi hangfestés*-hez kapcsolódó számos jegyzete tanúskodik erről, miként a fenti idézet és a vele hasonló tárgyú *Звуконисъ* (*Hangfestés*) című írás: "Ez a fajta művészet olyan táptalaj, amelyen fölnőhet az egyetemes világnyelv fája.

<i>m</i> - sötétkék	<i>z</i> - arany
<i>l</i> - elefántcsont fehér	<i>k</i> - égszínkék
<i>g</i> - sárga	<i>n</i> - halványpiros
<i>b</i> - piros, bíborvörös	<i>p</i> - vörössel árnyalt fekete."

Hlebnyikov nyelvelmélete kétfajta hipotézisre épül. Az egyik teljességgel egy adott nyelven az oroszban belüli hang- és jelentéskapcsolatok körébe tartozik: így például a *szó* neologizmus jelentését olyan orosz szavak segítségével határozza meg, melyek tartalmazzák ezt a hangösszetételt.⁶ A másik hipotézis lényegét tekintve egyáltalán nem korlátozódik semmilyen konkrét nyelvi anyagra, hanem bizonyos hangok és a nekik tulajdonított jelentések közvetlen kapcsolatán alapszik. Voltaképpen ezek a kapcsolatok függetlenek a nyelvtől, és használatukkal egyenes arányban vált Hlebnyikov költői nyelve érthetatlenné – értelmetlenné. A legszemléletesebb példák között említhetjük a *mo* hangkapcsolatot. A Hlebnyikov által alkotott szótár szerint – melyet azonban a kutatók nem mindig vesznek figyelembe – a *mo* kifejezés "egy bizonyos tömeg széthullását jelenti elemi összetevőinek so-

kaságára"⁷; az *m* "egy mennyiség végtelenül kis hányadosokra történő felosztása" (V, 236); "az *m* az egésznek részekre (a nagy-
nak kicsire) bomlása" (V, 189). "Ha az *m* névszó jelentéstartal-
mát egyetlen fogalomra akarjuk szűkíteni, akkor az nem más, mint
az osztás művelete" (V, 205). "Az *m* egy bizonyos tömeg meghatá-
rozatlanul sok részre osztása, amelyek összességükben az egész-
szel egyenlők. Az *m* – a verssor hosszúságának alkotóelemeihez
viszonyított aránya" (V, 207). "*M*-en egy bizonyos mennyiség vég-
telenül kis egységekre való hiánytalan felaprózódását kell érte-
ni, amelyeket, ha összegzünk, az eredeti számértéket kapjuk (V,
217). A *mo* jelentését a Hlebnyikov kreálta nyelvben az általa ja-
vasolt alábbi fordítási példákból érthetjük meg: "hordák sokasá-
gára hullottak szét" = *szo mo ve* (co mo вэ), (V, 220); "a szavak
szétforgácsolása révén jutunk el a hangok burkában rejtőző gondo-
lathoz" = *bo mo*-ja a szavaknak – az értelem *mo ka*-ja" (бо мо
слов мо ка разума), (V, 221).

Hlebnyikov idézett szómagyarázatai és fordításai nyomán –
mellőzve a közelmúltban megjelent elemzéseket (melyek a *mo*-t
nem a hlebnyikovi szellemben értelmezik) –, világossá válik e
sorának jelentése:

"О Достоевский – мо бегущей тучи!"
(V, 89)

Ó, Dosztojevszkij – *mo*-ja futó felhőnek!

Az értelmezés nehézsége csak abban áll, hogy a *mo* értelmén tú-
li szóban a jelentések Hlebnyikov körvonalazta határai megglehe-
tősen tágak. Megjegyzem, hogy a Hlebnyikovtól idézett fordítási
példa magát a grammatikai szerkezetet is megmagyarázza: a "мо
тучи" (*mo*-ja ... felhőnek) nyelvtanilag hasonló felépítésű,
mint a "мо слов" (*mo*-ja szavaknak).

Habár a Hlebnyikov által megfogalmazott két hipotézis nem
áll egymással kapcsolatban, a költő törekedett rá, hogy egyiket
a másikkal igazolja. Például a *m* és a *mo* jelentését olyan orosz
szavakkal próbálta magyarázni, melyek tartalmazzák e hangokat.
De ezt csak a szemléletesség kedvéért tette, ha néha úgy is
tűnt neki, ily módon sikerült eljutnia odáig, hogy föltárulja-
nak a szavak rejtelmes titkai.

Az értelmén túli nyelvről szóló, legvilágosabban fogalma-
zott programszerű cikkeiben Hlebnyikov élesen szembeállítja

egymással a hétköznapi nyelvhasználatot és a költői nyelvet, melyben nyílt formában jelennek meg az értelmén túli hangok és szavak: "Azt mondják, hogy a verseknek érthetőeknek kell lenniük. ... De máshonnan nézve mire valóak akkor az úgynevezett varázsnyelv ráolvasásai, búvigéi, a pogány szertartások nyelve, a "sagadam, magadam, vigadam, pic, pac, pacu"-féle szótagláncolatok, melyek jelentéséről a józan ész nem tud magának számot adni, s amelyek mintegy a népnyelv értelmén túli rétegét alkotják. Mellesleg, ezeknek az értelmén túli szavaknak tulajdonítják az ember fölötti legnagyobb hatalmat, olyan varázsszerűt, mely közvetlenül kihat sorsának alakulására. Bennük összpontosul a legerősebb mágia. Feltételezik, hogy képesek uralkodni jón és rosszon és meg tudják lágyítani a szerelmesek szívét.

Számos nép imádságai íródtak olyan nyelven, melyet az imádkozók nem értenek. Talán egy hindu érti a Védákat? Az ószláv nyelv az orosz ember számára érthetetlen. A lengyelek és csehek ugyanúgy vannak a latinnal. Mégis a latin nyelvű imádság hatásában semmivel sem marad el egy cégtáblától. Ezért helytelen köznapit ésszel megítélni a ráolvasások és búvigék mágikus szerepét.

A mágia különös bölcsessége azokból az igazságokból tevődik össze, amelyeket az egyes hangok – olyanok, mint az s, m, v stb. – tartalmaznak. Egyelőre nem értjük őket. Ezt becsülettel megvalljuk. De bizonyos, hogy ezek a hangsorok – az emberi lélek megvilágosodás előtt félhomályában tovaröppenő egyetemes igazságok alakzatai. Ha megkülönböztetjük a lélekben a józan ész kormányzatának s az érzelmek háborgó népmozgalmának kettősségét, úgy a ráolvasások és az értelmén túli nyelv nem más, mint közvetlenül a néphez fordulás a kormányzat megkerülésével, szívből fakadó kiáltás a szunnyadó lélekhez, a néphatalom legmagasabb foka a szó és az értelem világában, mely mint jogi eljárás, ritkán használatos ..." (V, 225). Kommentárt igényel a példaként említett Шарадам kezdetű ráolvasás. Hlebnyikov ehelyütt saját, Ночь в Галиции (*Galíciai éjszaka*) című művét idézi, melyben a sellők "Szaharov tankönyvét tartják a kezükben, s abból énekelnek" (II, 200):

"Руахадо, рындо, рындо.
Шоно, шоно, шоно.
Пинцо, пинцо, пинцо.
Пац, пац, пац."

"Ruahado, rindo, rindo.
Sono, sono, sono.
Pinco, pinco, pinco.
Pac, pac, pac." (II, 201)

A kompozíció következő részében a sellők kórusa így folytatja (II, 201):

"Ио, иа, цолк.
Ио, иа, цолк.
Пиц, пац, пацу.
Пиц, пац, паца.
Ио иа цолк, ио иа цолк,
Копоцамо, линогамо, пинцо,
пинцо, пинцо!"

"Io, ia, colk.
Io, ia, colk.
Pic, pac, pacu.
Pic, pac, paca.
Io ia colk, io ia colk,
Kopocamo, linogamo, pinco,
pinco, pinco!"

A boszorkányok erre azt felelik (II, 201):

"Шагадам, магадам, выкадам.
Чух, чух, чух.
Чух."

"Sagadam, magadam, vikadam.
Csu, csu, csu.
Csu."

Az értelmén túli népköltészet Hlebnyikovra gyakorolt ihlető hatásának eme korai bizonyítékát Roman Jakobson visszaemlékezései világítják meg. Szavai szerint a költő érdeklődését már 1908. körül felkeltették az orosz népi ráolvasások, amikor is napvilágot látott Alekszandr Blok cikke a népi varázslásokról és bűvigékről, amelyben Blok az alábbi értelmén túli ráolvasásra hivatkozott:

"Ау, ау, шихарда навда!
Шивда, вноза, нитра, линжотам,
Каланди, инди, якуташма, биташ,
Окутоми ми пуффан, задима..."

"Au, au, siharda navda!
Sivda, vnoza, nyitra, linzsotam,
Kalangyi, ingy, jakutasma, bitas,
Okutomi mi puffan, zagyma..."

hozzáfűzve magyarázatul, hogy a vízitündérek előzésére vannak olyan féltve őrzött titkos szavak és különös varázskének, melyek érthetetlen szavakból állnak."⁸

Az első világháború kezdete előtt Jakobson megosztotta Hlebnjikovval a fentihez hasonló értelmén túli varázsigéket, melyeket gyűjtött, és azok egy része később bekerült a *Galíciai éjszaka* szövegébe.⁹ Halála előtti utolsó könyvében, mintegy testamentumában visszatér elemzésükhöz: "a nem érthető szavakból alkotott ráolvasások azt a célt szolgálják, hogy a befolyásolni kívánt mitikus lényeket, akikhez az üzenet szól, távol tartásuk az üzenet feladójától, s oltalmat nyújtsanak neki a későbbiek során."¹⁰ Jakobson kiemeli, hogy e szövegekben, a más nyelvű glosszaláliákhoz hasonlóan, jelen van az *nd* hangkapcsolat (mely fonetikailag prenazális zárhangként értelmezhető), s utal az orosz нд Blok által említett példákra (каранди, инди), melyek egybevetethetők a hlebnjikovi рындо-val.

Az értelmén túli nyelvnek és a glosszaláliának Jakobson által kezdeményezett tudományos elemzése, mely a szimbolisták korai próbálkozásait fejlesztette tovább (elsősorban Blokét és Andrej Bjelijét, aki költészetben megnyilvánuló glosszaláliának önálló könyvet is szentelt), ugyanahhoz a kérdéskörhöz kapcsolódik, mely az értelmén túli nyelv hlebnjikovi elméletének is alapproblémája: szerfölött nehéz egy adott nyelv specifikumait elhatárolni a hangzás azon sajátosságaitól, amelyekben (mint ahogy az a prenazális formák eluralkodása esetében feltételezhető) olyan általános nyelvi jelspecifikumok megnyilatkozását láthatjuk, melyek nem szűkíthetők le egy konkrét nyelvre. A *Galíciai éjszaka*-ban felhasznált ráolvasó szövegekben, túl azon, hogy a többször megismételt пинцо-ban előfordul az affrikátával kiegészített, feltehetően prenazális инц hangkapcsolat, érdemes fölfigyelnünk a *pic-pac* magánhangzóinak oppozíciójára (az ilyesfajta magánhangzó-szembenállások a legkülönbözőbb nyelvekben ismeretesek), s ugyanígy a módfelett érdekes магадам, магадам párra, ahol is az ismétlődés második tagja az elsőtől csak a szókezdő *M* fonémában különbözik. Az orosz nyelv hangszimbólikájának ezzel a típusával a közelmúltban Jakobson könyve foglalkozott, melyben a szerző a következőket írja: "A szókezdő mássalhangzók különbsége élesebben érzékelteti egymást nyomatékosító jellegüket, s az oroszban például valamiféle játékos, magakellettő vonást

vesz föl az újraismétlődés, és időnként kifejezetten ironizáló, lekicsinylő jelleget mutat. Az orosz váltakozó kezdőhangpárok esetében a vezető szerep a labiális (hosszú-mély) mássalhangzóké, különösen a nazális *m*-é".¹¹ Az ilyesfajta összetételek elterjedtsége kizárja, hogy egyetlen forrásból (pl. a törökből) származnának és arra ösztönöz, hogy bennük és a hozzájuk hasonlóknak az emberi nyelv általános tendenciáinak megnyilvánulását keressük.

Csak csodálni lehet Hlebnyikov éles elméjét, hogy az értelmén túli varázsszövegeknek éppen azokat a darabjait olvasztotta bele kitűnő érzékkel a *Galíciai éjszaka* szövegébe, melyekben különösen tisztán jelennek meg az emberi nyelv hasonló általános sajátosságai.

Míg a fent idézett részlethez Hlebnyikov az értelmén túli nyelvről vallott elgondolásait az orosz népi ráolvasásokból vett példákkal világítja meg, egy másik írásában példáit saját értelmén túli kísérleteiből és Krucsonih hasonló indíttatású költeményéből, a *Dür bul scsül*-ből meríti: "A természetes nyelv, a köznyelv szavainak jelentése érthető a számunkra. Miként a kisfiú játéka közben képes rá, hogy a széket, melyen ül, valódi, teli-vér lónak képzelje, s hogy a szék, melyen ül, a játék idejére helyettesítse számára a lovat, ugyanígy helyettesíti a "nap" szó a ragyogó, óriás égiteket a beszélt és az írott nyelv használatának során az emberi beszéd feltételes világában. A szó játékszerével behelyettesített békésen sütő Nap készséggel tűri, hogy nyelvbéli helytartóját részes- vagy birtokos esetben használják. De egyenlőségük látszólagos: ha a valódi eltűnik, s csak a "nap" szó marad meg, a szó nem képes rá, hogy süssön az égen és melegítse a Földet, a Föld kihűl, hógolyó lesz belőle a világűr markában. A babázó gyermek is képes őszintén sírva fakadni, amikor rongycsomója haldoklik, halálos beteg; őszintén rendezhet esküvőt két rongybabával, melyek egymástól semmiben sem különböznek, legfeljebb lapos, nyomott fejevégződésük tér el. Játék közben ezek a rongyok – eleven, valóságos emberek, szívük és szenvedélyeik vannak. Innen származik az elképzelés, hogy a nyelv babákkal való játék; ebben a játékban hangok rongyaiból varrják a babákat a világ minden dolgai számára. Az emberek, akik egy nyelven beszélnek – résztvevői ennek a játéknak. A más nyelven be-

szélők számára ezek a hangbabák értéktelen hangrongykupacot képeznek csupán. Így tehát a szó – hangbaba, a szótár – játékok készlete. A nyelv azonban természetes úton alakult ki az ábécé nem túl nagyszámú alapeleméből; a magánhangzók és mássalhangzók voltak a húrjai ennek a hangbabázásnak. Ha viszont szabad sorrendben rakjuk össze ezeket a hangokat – például: *bobeóbi* vagy *dür bul scsül* vagy *mancs! mancs! csi breo zo!* –, akkor az ilyen szavak nem tartoznak semmiféle nyelvhez, mégis valamit mondanak, valamit, ami megfoghatatlan, ám ennek ellenére létező." (V, 234–235) Hlebnyikov e helyütt, Krucsonih említett sora mellett az értelmén túli nyelvre saját korai versét, a *Bobeóbi*-t és *Ka* című műve egyik szereplőjének Ehnatonnak szavait idézi. Az elbeszélés záró epizódjában a haldokló Ehnaton – a fekete majom – így kiált: "Mancs! Mancs! Mancso!", s haldoklása közben ugyan- ezt ismétli Amenophisz (IV, 67). A *Szvojaszi*-ban Hlebnyikov így emlékezik: Amikor a *Ka*-ban a haldokló Ehnaton értelmén túli szavait írtam, ezek a szavak majdhogynem fájtak: nem bírtam olvasni őket, láttam a villámlást köztem és köztük. Most közömbösek számomra. Hogy mitől, magam sem tudom." (II, 9)

Értelmén túli szót mint olyat Hlebnyikov viszonylag ritkán iktat verseibe. Ilyen ritka példaként utalhatunk a már idézett sorra: "Ó Dosztojevszkij – *mo*-ja futó felhőnek!" és az ezzel párhuzamba állítható (lényegesen későbbi) versre, melyben a *mo* magyarázata is benne foglaltatik:

Разве не Мо бога,
 Что я в черепае бога
 Плеч гоню сивых, в сбруе простой,
 Точно Толстой бородастый, седой
 На известной открытке.
 И подымутся стаей грачи, грачи летят и чернеют.
 И кулака не боюсь
 Небесной чеки.
 Корявой сохой провожу
 За царапиной царапины по мозгу чахоточного бога,
 Жирных червей ловят грачи –
 Русская пашня весной.
 Разве не молю в шкуре

/ Всемирных божниц,
 Не распаденье объема
 На малости части:
 Глыбы мела на малую пыль муки.
 Орды сделались мухой,
 Киты и слоны небесных потемок
 Стали мурашем.
 Звездные деревья стали маленьким мохом и муравой.

Nemdebár Isten Mo-ja,
 Hogy jómagam Isten koponyájában
 Szürkéket hajtok – istrángjuk egyszerű –,
 Akárcsak Tolsztoj, a szakállas, őszfejű
 Azon a híres képeslapon.
 És felröppen a varjúcsapat, szállnak a varjak és feketéllnek.
 És ökleitől nem félek én
 Az égi csekének.
 Barázdáról barázdára
 Göcsörtös faekével szántom a mellbajos isten agyát,
 A varjak zsíros férgeket vadásznak –
 Orosz szántóföld tavasz idején.
 Vajon nem molyként (élünk-e?)
 A világistenségek szentélybőr (tön) ében,
 Nemde a tömeg szétesése (ez)
 Parányi részecskékre:
 Lisztes porrá omló krétahegy.
 Léggyé váltak a hordák,
 Sötét egekben bálnák és elefántok
 Hangyává lettek,
 Csillagfák mohává és pázsittá. (V, 107–108)

A vers a Fเลбnyikov által alkotott *mo* szó értelmének kibontá-
 sára épül, mely "egy bizonyos tömeg szétesését" jelenti legkisebb
 részeire. A költő azonban szinonímiás megfeleltetések sorával
 nemcsak fölfejti ezt az alapjelentést, hanem a *m*-t vagy a *mo* egé-
 szét tartalmazó szavak összeválogatásával meg is erősíti azt:
мозгу, молю (utóbbit paralelizmus kapcsolja össze a *Mo*-val: Разве

не мо бога — Разве не молью в шкуре), малости, мела, малюю, муку, мухой, маленьким мохом и муравой. Hlebnyikov fölismerte és le is írta az ilyen típusú versszerveződés szabályait, mely egy bizonyos értelmén túli szó hangzásán alapszik: "Van mód rá, hogy az értelmén túli nyelvet értelemmel telítsük. Ha veszünk egy szót, mondjuk (чашка) csésze, nem tudjuk, hogy az egyes hangok milyen jelentéssel bírnak a szó egészére nézve. De ha összegyűjtünk minden szót a ч hanggal (чашка — bögre, чепел — koponya, чан — kád, чулок — harisnya stb.), akkor az összes többi hang kioltja egymást, s ami e szavak közös jelentéseként létrejön, az lesz a ч jelentése... Ily módon az értelmén túli nyelv megszűnik értelmén túli lenni. Az ábécével való tudatos játékunkká válik — új művészetté, melynek a küszöbén állunk.

Az értelmén túli nyelv két feltevésből indul ki:

1. Az egyszerű szó első mássalhangzója határozza meg a szó egészét — maga alá rendeli a többi hangot.
2. Az azonos mássalhangzóval kezdődő szavak ugyanabba a fogalomkörbe tartoznak, s mintegy különböző irányokból egyazon értelmi gócpontba futnak össze." (V, 236, 237)

Ha az értelmén túli szó (mint a *mo* az idézett versben) nem színezi át a szöveget egészét az anagrammatikus elv alapján, akkor felbukkanása rendszerint motivált: Ilyen például a mada-
rak énekének költői imitációja (a szerző emlékezete szerint ez az eljárás, melyet egyik szerelmes versében Jozsif Brodskij alkalmazott, kiváltotta Anna Ahmatova elragadtatását). De az értelmén túli szavak "házasítását" Hlebnyikov leginkább a köznyelvi szavak hangszerelésével érte el, melynek révén — véleménye szerint — föl kellett csillannia bennük az értelmén túli jelentéseknek. Ebben a szellemben fogant számos teoretikus megállapítása, amikor is egyik vagy másik fonéma jelentését orosz szavak példáin magyarázza (nemritkán előrebocsátva, hogy az általa föl-tételezett törvények nem szűkíthetők le egyetlen nyelvre). Ezek a kísérletek semmiféleképp nem évültek el. Ellenkezőleg, olyasfajta fölfedezései, mint annak bizonyítása, hogy a *d* fonéma a gyermekbeszédben, akárcsak a nyelvek többségében, mindig rámutatással kapcsolatos,¹² arra engednek következtetni, hogy a jövő nyelvészetének még el kell töprengenie Hlebnyikov elképzelésein.

A *Szvojaszi*-ban Hlebnnyikov ezt írta: "Mivel rájöttem, hogy minden szótő csak látszat, mely mögött az ábécé húrjai sorakoznak, ennek következtében a szó iránti érdeklődésem második indítéka az, hogy megtaláljam a világ nyelveinek az ábécé elemeiből fölépülő osztatlan egységét. Az utat egy értelmén túli világnyelvhez." (II, 9) Lehetséges, hogy a tudománynak még meg kell tennie ezt az utat. A nyelv eredendően velünk született forrásainak növekvő valószínűsége arra kötelez, hogy kutatása és a nemzetközi nyelv létrehozása terén gátat vessünk az önkényességnek. Hlebnnyikov a nyelvtudósokat megelőzve, jó ösztönrel érzett rá erre.

Az értelmén túlira való törekvésnek ilyen hihetetlen racionalizmussal való társítása nem kizárólag Hlebnnyikov sajátossága volt. Megtalálhatjuk ugyanezt olyan előfutárainál is a XX. századi európai irodalomban, mint Lewis Carrol. Ha összehasonlítjuk Carrol értelmén túli verseit azok Artaud-i szürrealisztikus átlényegítésével - akinek úgy tűnt, Carrol azt írta meg, amit ő maga akart megírni -, jobban megérthetjük, mi az, ami Carroltól Artaud-ig vagy Hlebnnyikovig vezet. Ám Carrol, akárcsak Hlebnnyikov, nemcsak író, aki értelmén túli nyelven fejezi ki magát, hanem tudós is, aki megszelídíti a hangokat és ezáltal visszavezeti az értelmén túlit az értelemhez. A tudományos elemzés ennél fogva itt magával az elemzés tárgyával adekvát.

Hlebnnyikov különböző irányú útkereséseinek - tisztán nyelvészeti, költészeti, dramaturgiai és tudományos kutatásainak - közös vonását jelenti a szónak tulajdonított kitüntetett szerep, amely néhány más XX. századi költővel is rokonítja őt (Auden, Quenau, Artaud). Pierce mélyreható elgondolása szerint, melyet Jakobson fejlesztett tovább kései munkáiban, a verbális szimbólumra való irányultság a jövőre való orientációval függ össze (a kísérleti neuro-pszichológia úgy látszik, bizonyossá teszi ezt a sejtést, és lokalizációját is pontosabban meghatározza azzal, hogy a jövőre való orientációt a bal-agyféltekéhez köti). Ez lehetővé teszi, hogy Hlebnnyikov munkásságának néhány jellemzőjét közös nevezőre hozzuk. Hlebnnyikovot elsősorban a szó foglalkoztatta, annak nyelven belüli (szintaktikai) viszonylatai (értelmén túli morfológiai neologizmusait éppen az különbözteti meg - mint például a Заклятие смехом /Röhög tető büvige/ esetében -, hogy a nyelven belüli viszonylatok a nyelven kívüli - "ke-

mény" – szemantika fölébe kerekednek), foglalkoztatta továbbá jövőre vonatkozó utópisztikus elképzeléseinek szavakba öntése kései korszakának poémáiban, amilyen például a Ладомир (*Jó-világ*) és számos jövőről szóló esszéjében, tervezetében, kiáltványában stb. Abból az általánosabb nézőpontból szemlélve, mely – Pierce és Jakobson elképzeléseivel összhangban a neuropszichológiára alapozva – összekapcsolja a szó- és a számsorok szimbólumait, matematikai számításai is ugyanerre az alapelvre vezethetők vissza. Megbabonázta a számok nyelve, annak lehetséges (és véleménye szerint kívánatos) jövőbeni diadalma a hangok nyelve fölött, kutatta alkalmazási lehetőségeit a költészetben, mi több – megpróbálta a történelmi események menetét számsorokba foglalni. Úgy vélte, hogy az azonos típusú történelmi események ismétlődése a döntő, miáltal extrapolálni lehet a jövőt. Másképp fogalmazva, éppen a Доски судьбы (*Sorstáblák*) című művében, s több hasonló, a történelmi ciklusok tanulmányozásának szentelt kísérletében válik napnál világosabbá, hogy számára a történelmet (mely számos írásának tárgya és nemcsak esszéket, hanem költeményeket is találunk köztük) úgyszintén a jövő uralja. Ezzel függ össze, hogy komolyan veszi (bár időnként félig-meddig ironikusan kezeli) az átváltozás (lélekvandorlás) keleti tanának új változatát. Amikor a *Ka*-ban Hlebnyikov arról beszél, hogy az ő hasonmása ("ka"-ja abban az értelemben, ahogy az ókori Egyiptomban használták e kapott fogalmat) Egyiptomban, az amarna-korban élt III. Amenhotep idején, és segít Hlebnyikovnak átrepülnie ugyanabba az időbe – mindez több, mint pusztán egyezés a XX. század irodalmára és kultúrájára jellemző idő-képzettel. Hlebnyikov számára nem is annyira az időgépben való utazás a fontos (melynek szerepét elképzeléseiben a szabályosan ismétlődő idő-intervallumok töltik be), mint inkább az egyidejű jelenlét (két vagy több) korban és térben (kronotoposzban, mondanánk ma Bahtyin terminusával élve). Hlebnyikov némely művében ez a lehetőség a különféle jelenetek egyszerű összeillesztésével ("montázs") valósul meg, melyekben egyidejűleg van jelen egy és ugyanazon személy (aki, mint a *Ka*-ban, legtöbbször azonos az íróval).

Hlebnyikov nemegyszer boncolgatott költeménye, a Меня проносят на слоновых... (*Engem elefánthordszéken hordoznak*¹³) és variánsai – mint a В хоботе слоньем тоже есть негa... (*Az ele-*

fánt ormányában is van gyöngédség) – mintegy a Дети Выдры (A Vidra Gyermekai) kéziratban maradt drámai változatának verses feldolgozását jelentik. E befejezetlen dramatikus kompozíció második részét (2-oe "дело") két jelenet montázsa képezi. Az elsőben "A Vidra Fia az egyik kezében tollal s a másikban fűszállal egyedül hatol át a zöld erdő sűrűjén, ahol az ágakon majmok rejtőznek; pápaszemes kígyó hever az úton; hindu hajadonok fonódnak össze valamivé, ami elefántra emlékeztet és szőnyeg takarja. A szolgálónők csapata – a hindu lányok –, akiknek összefonódó karjaiból állt össze az elefánt, hívó jelekkel magához édesgeti és magasba emeli a Vidra Fiát. A Fiú ráül az elefántot borító szőnyegre és azon lovagolva folytatja útját a Szent Könyvvel és teknősbékával a kezében. A menetet a majmok irigy rikoltozása kíséri, gyümölcsöt és dióhéjat hajigálnak feléjük. De ők bátran mennek tovább. Az út végén a Vidra Fiát a fekete-szemű Iravati fogadja és egy fehér tollat nyújt át neki." A montázs-kompozíció második része a Vidra Fiát a Зверинец (Állatkert) egyik szereplőjeként mutatja, amint "az állatkertben nézi a rácsok mögött álló elefántot és zsemlével eteti". Hlebnyikov a montázs mindkét alkotórészét úgy írja le, mint egyidőben zajló cselekvést a színpadon vagy a filmvásznon: "A színpad megemelt hátsó terében ekkor egy európai ízléssel berendezett társalgó látszik, ahol egy nagy társaság mögött a Vidra Fia hegedül. Azután beleesik a vízbe." Hlebnyikov lényegében olyan eljárást alkalmaz, ami a filmművészetbe később mint kettős expozíció került be.

Nem fér hozzá kétség, hogy Hlebnyikovot a világmindenség és a történelem tisztán számszerű törvényszerűségeihez való vonzódása, bizonyos egyetemes érvényű állandók bizonyításának kísérlete a neopithagorista irányzatokhoz csatolja, mind a modern művészet terén (hogy csak Hindemith "Die Harmonie der Welt" című művét említsük), mind pedig főként tudományos elgondolásait illetően. S ha A. Eddington lelkesedése bizonyos egyetemes érvényű konstansok iránt (egyebek mellett azok iránt, melyek Hlebnyikovot foglalkoztatták) a 20-as és 30-as években magántermészetűnek tetszhetett, további fejlődése során a fizika újra és újra visszatért ezekhez a hlebnyikovéira emlékeztető elképzelésekhez. A szerep, melyet Hlebnyikov a térről és az időről szóló poétikai

jegyzeteiben a komplex számoknak tulajdonított, meglepő hasonlóságot mutat azokkal a mai nézetekkel, amelyek a komplex geometriával s a fizika számára belőle levont következtetések jelentőségével kapcsolatosak. Bármennyire bámulatosak is Hlebnyikov bizonyos sejtései (akárcsak részben beteljesedett történelmi jóslatai) olybá tűnhet, mintha jó néhány közülük véletlenszerűen esett volna egybe a fejlődés későbbi menetével. Minden bizonnyal helyesebb lenne azonban ezeket az egybeeséseket is úgy magyarázni, mint Novalis töredékeinek esetében, melyek fölöttébb hasonlítanak Hlebnyikov feljegyzéseire (aki jól ismerte ezeket a töredékeket, igaz, hogy orosz fordításban, mely akkor még távolról sem volt teljes). Novalis és Hlebnyikov egyaránt birtokában volt bizonyos tudományok ismeretanyagának, mindkettőjük érdeklődése enciklopédikus tágasságú, mely mindenfajta szellemi tevékenységre kiterjedt. Az ehhez társuló költői képzelet és intuíció mindkét költő számára lehetővé tette, hogy messze előre tekintsen, s a fejlődés számos olyan irányát jósolja meg, melyekre a csupán a tudománynak élő tudósok korukban nem is gondoltak. Novalist és Hlebnyikovot mint a tudomány két romantikusát lehet egymás mellé állítani, akik előre látták a racionális világmagyarázatok fejlődését. Hlebnyikov romantikus (átfogóbb tipológiai megközelítésben romantikusnak, irodalomtörténetileg neo-romantikusnak nevezhető) karakterével összhangban áll az irónia, mely műveiben mindvégig szerepet játszott (gondoljunk a halál irónikus legyőzésére a *Zangezi*-ben). Ugyanez magyarázza Hlebnyikov állandóan hangsúlyozott ellenérzését a pénz és a piaci értékek világával szemben, a forradalom előtt éppúgy, mint a NEP-korszak kezdetén írt utolsó verseinek egyikében, a *Ne incselkedj*-ben (Не шалить!). A költő elszigeteltségének témája hangvételt tekintve ugyanebből a romantikából fakad, amikor "pilléhez" hasonlítja önmagát, amelyik "berepül az emberi lét szobájába" (a *Zangezi* önéletrajzi versrészletében). Hlebnyikov azonban a magányosság témáját egzisztencialista szellemben értelmezi át. Nála a szóra való irányultság a beszélő és gondolkodó én – és a másik (a hallgató, beszélgető partner) közötti különbség előtérbe állításával társul. Ez a különbség legtragikusabban terjedelmileg nem nagy egzisztencialista darabjában a *Lenin úrhölgy*-ben (Госпожа Ленин) fejeződik ki.

Hlebnyikov abszurd színháza ezzel az 1912-ben keletkezett művével illusztrálható, melyről a költő így írt a *Szvojaszi*-ban "A *Lenin úrhölgy*-ben meg akartam találni a művészi szó 'végtelen parányait'." (II, 10)

Az egész darab a hősnő tudatában játszódik. A darab szereplői – hangok, melyek tudatják vele a történeteket – a Látás Hangja, a Hallás Hangja, a múltból való Emlékezet Hangja, tudata különböző szféráinak hangjai (az Ész Hangja, a Képzelet Hangja, – a Sejtés Hangja, az Akarat Hangja, az Öröm Hangja, a Félelem Hangja, az Öntudat Hangja). E hangok idézik fel szemléletesen a történetet, mely a nézők számára láthatatlan: "a cselekmény csupasz fal előtt játszódik" (IV, 247). Csupán e hangok kombinációja közvetíti a másokkal való kapcsolattartás lehetetlenségét, mely az egyedüli alakot magányosságra kárkoztatja, és kimeríti az önmagával perlekedő tudatot, miután az elszigetelődött a külső emberi világtól és nem kíván szóbaállni a többi emberrel (mint Bergman *Persona*-jában). E darab, témáját és szerkezetét tekintve, az európai irodalomnak ahhoz a vonulatához sorolható, mely az "én" és a "másik" egzisztenciális szembenállását boncolgatta – l. Sartre korai művét, a *L'Autrui*-t (*A másik*). De a mű nyelvi felépítését tekintve előtte jár ezeknek az egzisztencialista kísérleteknek. Hlebnyikov, miként *Utolsó tekercs* című darabjában Beckett (s még előbb N. Jevreinov monodrámáiban) a dramaturgiai minimumra csökkenti a reálisan szereplő személyek számát. Az első felvonásban valójában ketten vannak – a beteg és Loosz, az orvos, a második felvonásban – a beteg és az őt kényyszerzubonyban elszállító ápoló. Az összes többi emberről azonban csupán az érzékletek és a tudat Hangjai révén lesz tudomásunk. A hősnő érzéseinek leírása tömörségével és pontosságával párját ritkítja a XX. századi dramaturgiában.

Hlebnyikov stíluseszközei, melyeket áttekintettünk, eltérő módon jelentkeznek életművének különböző szintjein. Az értelmén túli költészet terén alapvető eszközei és céljai az értelmén kívül eső szavak teremtésére irányulnak. Abszurd színházában Hlebnyikov arra törekszik, hogy szavakkal közvetítse a külvilág s az öntudatban megszólaló hangok ellentétét. Montázs-kompozícióiban (mint a *Ka*-ban és *A Vidra Gyermekei*-ben) különböző helyszíneket és korszakokat, vagy (mint a *Zangezi*-ben) különböző nyelv-

veket illeszt egymáshoz, melyeket a szereplő személy én-je – maga a szerző – köt össze.

A megzavarodó és elboruló tudat korában bámulatra méltó volt Hlebnnyikov elméjének világossága. Olyan köntösbe kellett bújtatnia, mely kevésbé hozzáférhető az emberi felfogás számára. Némelykor e cél érdekében elfogadottabb nyelvi formákat használt. Ám Hlebnnyikov bennük is a lényegi – az értelmen túli formákra – akart rátalálni.

(Fordította: Pálfi Ágnes)

(Вяч. Вс. Иванов: Типология поэтического языка и творчества Хлебникова) (Kézirat.)

JEGYZETEK

¹ Kroeber A. L.: An Anthropologist looks at history. Berkeley, 1963.

² Бахтин М. М.: Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1979. 237–280.

³ Vroon R.: Velimir Hlebnnyikov's shorter poems: A key to the coinages. Ann Arbor, 1983 (Michigan slavic materials/22).

⁴ Григорьев В. П.: Грамматика идиостиля. В. Хлебников. Москва, Наука, 1983. 134–139; Nyikolaj Hardzsijev: Majakovszkij és Hlebnnyikov (ld. ebben a számunkban).

⁵ Ванечкина И. Л.: – Галеев Б. М.: Поэма огня (Концепция светомузыкального синтеза А. Н. Скрябина). Казань: Изд-во Казанского ун-та, 1981.

⁶ Велимир Хлебников: Неизданные произведения. Ред. и комментарий Н. Харджиева. Москва: Художественная литература, 1940. 332–333.

⁷ Uo. 345.

⁸ Блок А.: Поэзия заговоров и заклинаний. – Собрание сочинений, т. 5, Москва–Ленинград, Гос. изд-во Художественной литературы, 1962. 59.

⁹ Jakobson R.: Retrospect. – In: Selected writings, IV, The Hague-Paris, Mouton, 1966. 640.

¹⁰ Jakobson R., Waugh L. F.: The sound shape of language. Bloomington, Indiana, 1979. 214.

¹¹ Uo. 345.

¹² Carter A. L.: From sensori-motor vocalizations to words: a case study of the evolution of attention-directing communication in the second year. – In: Action, gesture and symbol. The emergence of language, ed. by A. Lock, London-New York, Academic Press, 1978. 309–349.

¹³ V. V. Ivanov: Hlebnnyikov: "Engem elefánthordszéken hordoznak..." című versének struktúrája. – In: "Helikon", 1974/2. 229–239; Baran H.: "Deti Vydry": Texts, Commentaries, Interpretation. Ph. D. dissertation, Harvard University, Cambridge, 1976. További szakirodalmat és az alább idézett prózai szöveggel kapcsolatos tudnivalókat ld. Иванов В. В.: Очерки по истории семиотики в СССР. Москва: Наука, 1976. 155–156.

Velimir Hlebnyikov, a költészet "legtisztább lovagja" (Majakovszkij) és a "szó Lobacsevszkije" (Tinyanov) munkásságának filozófiai aspektusait a "Velimir-filológia" eddig kevésbé érintette. Sokan, akik ismerték a költőt, meggyőződéses materialistának ábrázolják. Ugyanakkor fennáll az a vélemény is, hogy Hlebnyikovra eszmei "zűrzavar", idealizmus, "eszmei korlátozottság", a "misztikus predesztinációban való hit" stb. jellemző.¹

Amikor a költő szóalkotó tevékenységét elemzik, világnézetének posztulált, de senkitől sem bizonyított "zűrzavarát", vagy jobbik esetben "ellentmondásosságát" leggyakrabban már megbízható alapnak tekintik ahhoz, hogy leleplezzék Hlebnyikov "skolasztikus kísérletezgetéseit", "formalisztikus ügyeskedését", érthetetlen "szófaragását", anélkül, hogy megkísérelnék szóalkotó törekvéseinek *egészét* áttekinteni.² A futurista költő némely kijelentését az "öntörvényű" szóról nézeteinek evolúcióját figyelmen kívül hagyva, összefüggéseiből kiragadva és ezért helytelenül értelmezve idézik, de ez már elegendő ahhoz, hogy kategorikus következtetést vonjanak le a költő "végtelen szubjektivizmusát" illetően, amely "időnként a nyelv természetének idealisztikus megközelítését súrolja".³

Az ilyen ítéletek nem támaszkodnak az ide vonatkozó tények összességének akár csak hozzávetőlegesen is teljes elemzésére. A negatív pátoszt csak megerősíti mindannak az ignorálása, amit a Hlebnyikov-kutatás már megállapított vagy komolyan megalapozott. A "Velimir-filológia" egyelőre még nagyon fejletlen. Mindenek ellenére most – Hlebnyikov 100 éves jubileumának közeledtével – már fel lehet tenni és meg lehet oldani a világnézetére, etikájára, esztétikájára stb. vonatkozó legbonyolultabb kérdéseket is. Ehhez viszont feltétlenül szükség van a futurista költő *egész* örökségének a filológiai elemzésére.

A hlebnyikovi szóalkotás lényegének tisztázása az egyik legnehezebb és legperspektivikusabb feladat. Érthető, milyen fontos helye van a szóalkotásnak a Hlebnyikovot foglalkoztató három alapvető "ostrom" – "az idő, a szó és a mennyiségek ostroma" – sorában (IV, 82).⁴ Az idő és a tömegek ostromát az ateista költő Числобор-ként – "az idő isteneként" – személyesíti meg. A szó ostromát Hlebnyikov majdnem *tízezer* reális és legalább százezer potenciális neologizmusa rögzíti, amelyek az általa használt "helyes szóalkotási módszerek" alapján rekonstruálhatók.⁵ Ebben a bőségben (hozzászámítva még a szemantikai neologizmusokat-trópusokat) rejlik az értelmezés különös nehézsége is. A megfejtőnek először kapcsolatba kell hoznia a neologizmusok Himalájáit a századeleji köznyelv normáival és azokkal a még fel nem tárt elvekkel, amelyek a "szó ostromának" gyakorlatát meghatározták.

A nehézségeket fokozza a hlebnyikovi szóalkotáshoz való lenéző viszony tehetetlensége. Neologizmusainak helyzete Majakovszkij, Jeszenyin, Cvetajeva és más költők újításainak (alkalmi szóképzéseinek) sorában kétségesnek látszik: normatív értelemben "extranormálisnak", funkcionálisan pedig túlságosan erőltetettnek, "teoretizálástól" fertőzöttnek tekintik őket, ezért esztétikailag "sikerteleneknek", fölöslegesen nagyszámúaknak és "érthetetleneknek" minősülnek. V. V. Vinogradov például 1922-ben úgy gondolta, hogy Hlebnyikov futurista esztétikája "az érthetetlen beszéd mint véglet felé törekedett",⁶ bár a *bobeóbi* típusú "zagyvaság" csak jelentéktelen helyet foglal el a költő újításainak egészében. G. O. Vinokur "kínos szemétnek" nevezte Hlebnyikov szóalkotását és alig említette meg a "figyelemreméltó szóalkotási ötleteket",⁷ később pedig "a szó megvetésével" vádolta a költőt,⁸ bár érdemes lenne feltenni a kérdést, "megvetette-e" Lobacsevszkij az egyeneseket, miközben a görbékkel foglalkozott. Az egyetemi hallgatóknak azt sugallják, hogy a futurista költő neologizmusai "halva születtek" (N. M. Sanszkij és mások),⁹ bár az írók és újságírók szinte szétkapkodták szavait (és mottóként idézték tőle) a legkorszerűbb műveikben, olyanokat például, mint a смехач, нехотяй, Ладомир, улетавль, творянин, будетлянин.

Érdeemes egy kissé elmélyednünk az alábbi nagyszerű szóújításokban: * мучѣба (vö. мучить 'kínoz', учеба 'tanulás'), вружба (vö. врать 'hazudik', дружба 'barátság'), лгавда (vö. лгать 'hazudik', правда 'igazság'), светинка 'foton' (vö. свет 'fény'), взорваль 'bomba' (vö. взорвать|ся| 'felrobban|t|'), Волгохульство (vö. Волга 'Volga', богохульство 'istenkáromlás'), могачи (vö. могучий 'hatalmas', богачи 'gazdagok'), грустняк (vö. грустный 'szomorú', -як személyi képző), какнибудцы (vö. как-нибудь 'valahogy', -ец nomen agentis képző), отрицанцы (vö. отруцать 'tagad' + -ец képző), раншевики (vö. ранний 'korai', большевик 'bolsevik', дубеса (vö. любовь 'szerelem', чудеса 'csodák'), элопись 'szatíra' (vö. эло 'gonosz', запись 'feljegyzés'), Зангези (vö. Ганг 'Gangesz', Замбези 'Zambezi').¹⁰

Nem kevésbé impresszív sorozat állítható össze Hlebnyikov nagyszámú összetett mellékneveiből, kb. 300 igei újításából stb. Némelyikük szintén önmaqaért beszél: тяжело-гордый путь (nehéz-büszke út), тело глиняно-гнедое (agyag-rej test), мокро-огненные очи (nedves-tüzes szemek), прозрачно-светлые окна (áttetszően világos ablakok), могуче-рыжий водопад волос (a haj hatalmas-vörös vízesése), весногубый (tavaszajkú), черно-длинные ресницы (fekete-hosszú szempillák); сыновеет (kb. fiúvá érik), овладивосточить (kb. vlagyivosztokizál), обессынена (fiatlanított [nő]), stb. A többi külön magyarázatot igényel.**

Természetesen minden újítás egyidejűleg a szóalkotás egész rendszerének eleme és a konkrét mű szövegösszefüggésében elhelyezkedő szó is (hacsak nem tisztán kísérleti jelleggel született). Ettől függetlenül sok újítás önmagában is szép, mint művészeti alkotás. Már intuitív szinten is érezhetők az "öntörvényű" szavaknak mint expresszémáknak, mint az idiosztílus egységeinek és a nyelvalkotástermékeinek (V, 234) esztétikai minőségei. Nincs értelme annak, hogy normatív igényekkel közeledjünk hozzájuk: a szóalkotás elvileg megszünteti a produktív/improduktív modellek oppozícióját, a motiváló szó szófaji és jelentésbeli korlátait és az író mondanivalójának veti őket alá.¹¹

* A zárójelbe tett értelmezések a fordítótól származnak, kivéve e sorban az utolsót, amely szerzői.

** A fordítások itt és a továbbiakban sem /lásd a Hardzsi-jev-tanulmányt/ tekinthetők pontosaknak, csak viszonylagos megközelítéseknek.

Nemrégiben találóan osztották három típusra Majakovszkij olvasóit: van olvasó-barátja, olvasó-harcostársa (vagy "különlegesen felkészült olvasója") és olvasó-ellensége.¹² Ezt a tipológiát érdemes Hlebnikov befogadására is alkalmazni. A 20-as években a P. V. Miturics vezette baráti társaságnak mindössze néhány tucat tagja volt. Napjainkban a futurista költő olvasó-harcostársának számítható több százezer jól felkészült olvasó, de sokan vannak még olvasó-ellenségei is, akiknek hatása gyakran felülmúlja a barátoknak a harcostársakról való gondoskodását.

A szóalkotás mint a formaalkotás egyik módja, a tartalom és a forma viszonyáról, a szocialista realizmusról, a modernizmusról és avantgárdizmusról folytatott mai viták középpontjában áll. Hiszen a szóalkotás – hangzik a vélemény – "meghatározottsága szerint nyílt rendszer", nem vethető alá a szigorú determinizmus semmiféle egyértelmű előírásának sem. Ezért lesz az ember óvatos, ha a szocialista realizmus valamelyik teoretikusa azt javasolja, hogy higgyünk a következő "pontos" és "szemléletes" képletben: "Palackot mindig lehet találni, csak bor legyen, amit beletölthetünk."¹³ "A formaalkotásra fordított elsődleges figyelem" a teoretikus számára jelentős "hibának" tetszik (127–128). Ugyanakkor valamilyen okból jó lenne az ilyen "kicirkalmazott üvegedényt" (129), akár a velencei üveget, mégiscsak "többre értékelni" (129), mint az átlagos cahors-i* vagy akár a kiváló "Dvin"** bukéját. Ez nyilván azért van így, mert még a palack tartalmát is elsősorban "külső" jegyek alapján ítéljük meg, és az még senkinek sem jutott az eszébe, hogy meisseni porcelánba töltse a "szolncedart"*** vagy pedig fordítva, a "Dvint" hétköznapi "sötét import sörösüvegbe" (Bulat Okudzsa). A már üres "palackból" vagy "pohárból", amelyet Tinyanov méltán gúnyolt ki, aligha sikerül egy csepp folyadékot is nyerni a tartalom és forma egységének hasznára.

"A tartalom", "a tudományos jövőkép prioritása" (131, 133), – akkor hát miről vitatkozzunk?¹⁴ De hiszen a tartalomra irányuló százszázalékos figyelem lehetetlen a forma iránti ugyanilyen

* édes borfajta.

** Örmény konyakmárka (a szerző szíves közlése).

*** Olcsó kommersz bor (a szerző szíves közlése).

figyelem nélkül, és amelyre Ju. A. Andrejev, akárhogy is magyarázza a jelentését, úgy tekint, mint a "stílus cifrázatára" (130). Az "elsődlegesség hibája" feltárja saját dialektikus természetét: a tartalmat nem lehet megtalálni vagy eltorzul, ha megkerüljük, lebecsüljük a formát ("üvegedény"), ha csak a legcsekélyebb mértékig is diszkrimináljuk azt. Így van ez a művész és a kutató számára egyaránt, de ez az eléggé elemi igazság, mint látható, védelemre szorul. Éppen a forma – a nyelvi formák, a formaalkotás, a szóalkotás – elhanyagolása válik a tartalom iránti figyelmetlenséggé. A "palack-redukció" ma talán a legveszélyesebb módszertanilag az esztétikában a "kifejezés síkjára" vonatkozó összes nézet közül, ami ugyanakkor azt is demonstrálja, hogy filológusaink körében jelen van a "formalizmus/tartalmizmus" felszínes oppozíciója.

Hlebnyikov – nyilvánvaló "antiformalista".¹⁵ Úgy gondoljuk, hogy az ellenkező nézet leküzdéséhez hozzájárulhat, ha a szóalkotás "alaptételeivel" lehetőség szerint a futurista költő sajátját, a továbbiakban röviden kommentált megfogalmazásában ismerkedünk meg. Ezeket a "tételeket" megjelenésüktől függetlenül is át lehetne tekinteni. Az ilyen elemzés kiegészíthetné a jelen cikkben elfogadott módszert. Ha lemondunk a költői fogalmak és képek részletes elemzéséről, természetesen eszméinek átfogó értelmezése is csorbát szenved. De ha a fogalmak lényegének analízisére összpontosítanánk, eltussolnánk azt a szemléletes sorrendiséget, ahogy ezek bekerülnek a "képzeletbeli filológia" általános rendszerébe.¹⁶

Azzal a fenntartással, hogy az időrendben szövegtani komplikációk miatt hiba is lehet, Hlebnyikov szóalkotási tételeit az alábbi sorrendben közöljük:

1. A "nyugati" kölcsönzések korlátozása és a "szóalkotás jogának" hangoztatása (1908 előtt; lásd 60:16, 60, 96 verző). Vö.: "Azt fogom gondolni, hogy az oroszok kívül más nyelv nem létezik" (Állami Közkönyvtár Kézirattára a továbbiakban: [ÁKKT], 1087. állomány, 26. rakt. egys., 4. töredék <1> lap). A görög-latin szógyökök viaszszórítása a kísérletekben (a tulajdonnevek kivételével!) Hlebnyikov szóalkotási ideológiájának egyik alapvető tétele. A korlátozás ugyanakkor lazítás is: éppen ez szabadította meg béklyóitól a szóalkotás közegét.

2. "Az elveszett szavak feltámasztása" (1908, 60:3 verzó). Ismeretes, hogy "a matematika nemcsak a valóságos, hanem a lehetséges tudománya is".¹⁷ Képzletbeli filológiájában Hlebnyikov abból a meggyőződésből indult ki, hogy a nyelvészet ugyanilyen természetű, ezért "támasztott fel" olyan szavakat, amilyenek sohasem léteztek. Vö. lejjebb az 5. és a 20. pontot.

3. "Küzdelmes összekapcsolódás" (1908; 60:6). Nyilván arra a feszültségre gondolt, amely a neologizmus morfémai között jön létre, függetlenül azok gyök- vagy affixális jellegétől. "A szógyökök összekapcsolódása" jelzést kapja egy korai szöveg is (II, 302), amely az affixációra épül (mint a Заклятие смехом |*Röhögtető bűvige*|). Az összekapcsolódás nem más, mint "affixális gyökragozás". Ennek a tételnek a dialektikája később a скорнение ("szógyökfűzés")¹ nevet kapja és tovább is fejlődik. Lásd a 25. és a 26. pontot.

4. "A szó múltja elfelejtésének törvénye" (1908; 60:21 verzó). Hlebnyikov a szó demotiválásának ellensége, a metaanalízis híve és virtuóza. Vö. úgyszintén "a szótömb eredete elfelejtésének törvényét és a komplex összetett szótömb egyenlőségét a szó ősi 'felszereltségével' ... (60:15 verzó). Emellett a 21. lap verzója szemantikai jellegű feladatot is rögzít: "a jelentések egybeesését" és a "kiterjedések egybeesését". Alighanem itt található az első célzás a "csillagnyelv" (nem a "csillagok nyelvéről" van szó, ahogy gyakran gondolják, hanem a közös nyelvről egy olyan csillag számára, mint amilyen a Föld is) lehetőségére. Lásd a 18. és a 19. pontot.

5. "A nyelv teljessége" (1908; 60:35 verzó). Hlebnyikov szerint "kezdetben minden szógyökből minden alak képezhető volt" (uo.). Az "alakokat" "derivátumoknak" kell érteni. Смехачи, смеюнчики, смехунчики (főnevek a смеяться 'nevetni' igéből), vagy ahogy maga a költő nevezte: Заклятие смехом (*Röhögtető bűvige*) – a 2. és az 5. elv termékei. Vö. a 7. és a 20. pontot is.

6. "A szó – hímzőráma, a szó – len, a szó – szövet" (1908; 60:40 verzó). Áttetsző metafora a művészi szónak, a neologizmus esztétikájának szentháromságáról.¹⁸

7. "Két hasonló hangzású szó felcserélésének szépsége, amelyek közül az első a megnevezés, a második a kép", vagyis a neologizmus (1908; 60:41 verzó, vö. KM, 453). Itt mutatkozik

meg a gondolkodás oppozíciós módszere, a nyelv esztétikai szempontú elemzése, az egész hlebnikov-i paronímia, a metabiózis és a "gyökfűzés"³ eljövendő fogalma. Vö. СЫНОВИТЫЙ (60:43 verzó), САНОВИТЫЙ, САМОВИТЫЙ. Lásd az 5., 11., 20., 26., 27. és a 29. pontot.

8. "Az analógia" (1908; 60:91 verzó) mint a legfontosabb tudományos módszer arra, hogy új tényeket tárjunk fel és új eredményeket kapjunk. Az általánosítás mellett ez jellemzi a szóalkotási kísérleteket is. (Hlebnikov a természeti jelenségek és a történelmi események körében is kutatja az analógiákat.) Lásd a 28. és a 29. pontot.

9. "Csak szavak, gondolat pedig nincs" (1908; 60:133). Ez a szentencia a bizonytalan jelentésű голубонь neologizmus mellett jelenik meg és azt hangsúlyozza, hogy a kísérletek éppen a tartalom síkjára irányulnak.

10. "A lelemény szervezetének szüksége van az igazság közegére" (1908; 60:137). Az önkényes szóalkotás értelmetlen. A költő "a nyelvben a látszólagosság elemét keresi" (60:57 verzó) és az analógiában (8. pont) mint az expresszivitás eszközében találja meg azt.¹⁹

11. "Metabiózis" (1910). Az időbeli sorrendiségnek és a térbeli azonosságnak ezt az igen fontos fogalmát (vö. szimbiózis) a szóalkotásra közvetlenül nem alkalmazta, hanem a felcserélés fogalmával kapcsolta össze (lásd a 7. pontot).

12. "A szavak egyenlősége az értelmező én előtt" (a 10-es évek eleje; 63:6). Hlebnikov, Majakovszkijhoz hasonlóan "a kifejező erő érdekében a nemzeti nyelv összes forrását igénybe vette és azokat válogatta ki közülük, amelyek a legjobban megfeleltek költői célkitűzéseinek."²¹ Vö. a 6. pontot és a kutatók tévedését abban, hogy népi szavakat is a költő újításainak vettek; a дахарь (adako-zó)* neologizmus megegyezik egy nyelvjárási szóval stb.

13. "Két jelentés – egy síkban" (a 10-es évek eleje; 63:14 verzó). Ekkor a minta és az újítás szógyökének jelentése egy szóban egyesül, olyan nem lineáris szóösszetétel jön létre, amely

* Lásd: Даль В. И.: Толковый словарь живого великорусского языка (Az élő orosz nyelv értelmező szótára), I. M., 1955, 143.

"kettős kiterjedésű" neologizmust ad. Lásd a 20. pontot ("szógyökfűzés"³ abban az értelemben, amelyben Hlebnyikov ezt a terminust nem használta).

14. A szavak "legkisebb egységeinek" keresése (1912; ÁKKT, 1087. állomány, 25. rakt. egys., 3. töredék, 1. ív; vö. V, 172, stb.) – elmélyedés a "csillagnyelv" struktúrájában.

15. "A partikulák szótára" (1912; ÁKKT, 1087. állomány, 26. rakt. egys., 3. töredék, 3. ív) azt a szakaszt tükrözi, amikor a költő a "legkisebb egységeket" az "elöljárókban és az igekötőkben" kereste.

16. A szókezdő mássalhangzó "parancsol a többieknek" (1912; V, 235–236).

17. A szó minden egyes mássalhangzója – mai terminussal élve – "fonéma-morféma" (1912). Egy későbbi példa: a Puskin név a háború (пушка 'ágyú') tagadásának szimbóluma, éppen úgy, ahogy az *En* szó a "csillagnyelvben" tagadó értelmű (lásd 80:37; vö. III, 353).

18. Egységösszetétel. Analízis (1912). A nyelv minden nem elemi (főként több mássalhangzós) szóalakját az El, De, Em, Er stb. "csillagszógyökökből" álló kompozítumként vizsgálja. Vö. a 4., 14., 17., 19., 20. és a 23. pontot.

19. "A szó felbontása" (1912; lásd V, 106) lényegében már 1908-ban is megvolt (vö. a 4. pontot), de csak a "csillagnyelv" kidolgozása idején lett vezérelv.

20. "Szógyökfűzés"^{1, 2, 3}, (1920; 9:5 verzó). A terminus késői, de a fogalom 1908-ból származik; a "szógyökfűzés"² "a minden szót összekötő mássalhangzók sugárzását" jelentette (9:8 verzó; a magánhangzók szerepének problémáját a "szógyökfűzésben" Hlebnyikov nem oldotta meg – V, 237) és erős társadalmi vonatkozása volt (vö. "Urak és szolgák az abc-ben" – II, 80 ; a "szógyökfűzés"³ példáit kell látnunk az olyan szavakban, mint a поен /пою 'énekelek' + боец 'harcos'/, петер /петь 'énekelni' + ветер 'szél'). Lásd a 2., 5., 7., 11., 23. és a 26. pontot.

21. "Nem elég az új szót létrehozni, annak a jelölt dologra is kell irányulnia" (1920; V, 233–234). Másutt azt a vágyát hangoztatja, hogy "legyenek önmagában nyilvánvaló jelentésű szavak" (125:35 verzó). Bizonyos értelemben ez az összetevő végigkíséri Hlebnyikov egész alkotói tevékenységét és részletes kommentárt érdemel, amelyre itt lehetetlen vállalkoznunk.

22. "Az egységes baloldaliság elve" (1921; 80:47) egy szójátékra emlékeztető tézisben tárul fel: "A bal oldali gondolat szóban igaz. A bal oldali szó gondolatban igaz." Külön kutatást igényel. Lásd a 28. és a 29. pontot.

23. Egységösszetétel. Szintézis (1921) – új szakasz "a csillagnyelv és a hétköznapi nyelv összekapcsolásában" (III, 75); mindössze néhány szintetizált szó született: глаум (III, 335, 336; sajtóhibával; vö. лаум 'szocialista gondolat' – 125:15), lehetséges, hogy még a виель szó is (III, 139) ide tartozik. Lásd a 24. pontot.

24. A "partikulák szótárának" és az "ész abc-jének" egyesítése (1921). A példákat lásd a "Zangezi"-ben (III, 334 és a továbbiak). Lásd a 15., 17. és a 23. pontot.

25. "Szópárbaj" (1921; 65:2). Nyilvánvalóan a következő, precedens nélküli univerbációkat jellemzi: стонстен, ворвер, мормер, спорвер, верлад, вермор, стыкзори. De nincs kizárva az sem, hogy a бог- (isten), мор- (tud) típusú tövek párbajáról van szó (III, 337 kk). Lásd a 3. pontot.

26. "Minden szó az ellenségének hallgatására támaszkodik" (1921/; 46:5). "A nyelv süketnéma rétegei", "nyelvi hallgatás" – így nevezte Hlebnyikov azt az alapot, amelyen a szóalkotó dolgozik (V, 229). A творяне 'alkotók, építők' szó "hallgatott", mivel a "Ladomir" megjelenése előtt a дворяне 'nemések' szó elnyomta azt. A szóalkotásba itt érezhetően betör a társadalmi harc dialektikája. Hlebnyikov nem rigorózus: "Hiszen ha létezik az anyaföld fogalma, akkor van fiúföld is, mindkettőt védelmezni fogjuk" (V, 155). Így a поец, петер szavak sem társadalmi-ideológiai antonímái a боец és a ветер előképeknek, hanem harmonikusan összetartoznak. Lásd a 3., 20. és a 27. pontot.

27. "Duplán okos szótag" (1921; 64:62 verzó), "Az előkép behatolása a holnapba" (1921; III, 211) – a 26. pont szemantikai megerősítése és továbbfejlesztése: a творяне szóval a költő "ébreszti a múltat", vagyis előképét, a дворяне szót.

28. "Szó, kisebbedj, gondolat, növekedj" (1921; 50:13) – a "tömörség" követelmény a szón belül is, rövidítésre kell törekedni. Vö.: "Megálljt parancsoltam a szavak nagy időuralmának. Áttértem a szavak kis hegyes karóira" (27:11). Lásd a 9., 14., 17., 18., 22. és a 29. pontot.

29. "A szavakat a gondolat zabolázza" (1921; 19:12). Ez az antiformalista tétel az "egységes baloldaliság elvével" (22. pont) és a 28. ponttal áll kapcsolatban.

Ilyennek mutatkozik meg előttünk a költő szóalkotói ideológiájának rendszere csodálatra méltó következetességével, sokoldalúságával és belső egységével együtt. Hlebnyikov munkásságában a korai szakaszt többen (N. Hardzsijev és T. Gric – KM, 8) "kísérleti-szóalkotói", vagy "idealista", vagy "utópista-szóalkotói" periódusként tartják számon, amelyet mintegy legyőzött, amikor a futurista költő az új, "forradalmi-romantikus korszakába lépett."²² Ezzel szemben kétségtelen, hogy Hlebnyikov egész pályája elképzelhetetlen a szóalkotás nélkül, és 1921–22-es eszméi, kísérletei és ötletei mélyebbek, mint 1908–1912 között.

Hlebnyikov szóalkotói reflexiói négy szakaszra oszthatók: 1/ a 10-es évek kezdete előtt (a felsorolásban az 1–13. pont) – az alapelvek megfogalmazása; 2/ a "legkisebb egységek" keresése, a "csillagnyelv" első vázlatai, az első szakasz elveinek továbbfejlesztése (14–19. pont); 3/ az 1914-től 1919-ig terjedő időszak, amely nem hozott új elveket; 4/ az 1920–22-es évek – a "gyökfűzés" vagy a "gyökfűzések" fogalmának értelmezése, ami a képzeletbeli filológia új fellendülését jelzi; megfogalmazza a szóalkotás dialektikájának elveit.

Igaza van a kritikusnak, amikor azt állítja, hogy Hlebnyikov megtalálta "a költői szóképzés kimeríthetetlen tartalékait".²³ А творянин (az alkotó ember) ott állt "a logikai lehetőségek térsége előtt" és a "szemantika javára kezdett dolgozni",²⁴ neologizmusaiban világfelfogásával és esztétikai érzékével ellenőrizte azt. Meggyőződése volt ugyanis, hogy "a sors tere, amelyet az embernek való engedelmesség kalásza takar, viharos gyorsasággal nőni fog, mihelyt az ember a földszántásról áttér a sorsszántásra és a sorsművelésre" (86:47).

(Fordította: Lieli Pál)

(В. П. Григорьев: К диалектике воображаемой филологии) (Kézirat)

ческое словотворчество (организация плана выражения). (Az orosz költői szóalkotás. /A kifejezés síkjának szervezése/). В кн.: Художественная речь (-In: A művészi beszéd). Куйбышев, 1980.

¹² Лásд: Вопросы литературы, 1983/7, 244.

¹³ Андреев Ю. А.: Метод живой, развивающийся: К методологии изучения социалистического реализма (Élő, fejlődő módszer: a szocialista realizmus tanulmányozásának módszertanához). - Русская литература, 1982/I, 1=9. Idézi L. Leonovot. A kvázi-esztétikai analógiával kapcsolatban meg sem említi Tinyanovnak azt a szempontját, hogy a "forma - tartalom = pohár - bor" (lásd: Тынянов Ю.: Проблема стихотворного языка. Статьи [A versnyelv problémája. Cikkek]). М., Советский писатель, 1965, 27. Magyarul ld. Jurij Tinyanov Az irodalmi tény. Вр., Gondolat, 1981, 135-175. Ju. A. Andrejev cikkének oldalszámaira a továbbiakban a szövegben hivatkozunk.

¹⁴ Egyébként éppen Hlebnyikov tette volna lehetővé Ju. A. Andrejevnek, hogy az utóbbi megfogalmazást pontosabbá tegye. Лásд a művész "előzetes akaratának" és jövőbelátásának eszméjét (V, 275).

¹⁵ Neologizmusaiban valójában "a tartalommal kísérletezett". Vö. Урбан А.: Философская утопия. Поэтический мир В. Хлебникова (Filozófikus utópia: V. Hlebnyikov költői világa). - Вопросы литературы, 1979/3, 160-161.

¹⁶ Részletesebben лásд a szerző előkészületben lévő monográfiájának Hlebnyikov szóalkotását tárgyaló külön fejezetét.

¹⁷ Гнеденко Б. В.: Математика и научное познание (A matematika és a tudományos megismerés). М., Знание, 1983, 34.

¹⁸ Лásд: Григорьев В. П.: Поэтика слова (A szó poétikája). М., Наука, 1979, 142.

¹⁹ Vö. Шмелев Д. Н.: Введение. В кн.: Способы номинации в современном русском языке (Bevezetés. - In: A nomináció a mai orosz nyelvben). М., Наука, 1982, 15.

²⁰ Хлебников В. метелос Опыт построения одного естественно-научного понятия (Egy természettudományos fogalom felépítésének kísérlete). Вести студенческой жизни, I. Санкт-Петербург, 1910. március 15. Erről a cikkről a Грамматика идиостиля (Az idiosztílus nyelvtana) című műben szóltunk (lásд a mutatót).

²¹ Goncsarov B. Idézett mű, 134.

²² Перцов В.: О Велимире Хлебникове (Velimir Hlebnyikovról). Вопросы литературы, 1966/7, 67.

²³ Urban A. Idézett mű, 177.

²⁴ Мейен С.: Воображаемая или невообразимая биология (Képzeltbeli vagy elképzelhetetlen biológia). Знание - сила, 1978/3, 47-48.

HLEBNYIKOV POÉTIKAJÁRÓL: A KOMPOZÍCIÓ PROBLÉMÁI*

Hlebnyikov költészete igen gyakran egyfajta – tudatosan kódolt vagy véletlenszerűen létrejött – rejtjeles szöveg (amelyet egyrészt a szorosan vett esztétikai célok,¹ másrészt a szerzőnek a nyelvről alkotott elképzelései,² végül – nem kis mértékben – az ezoterikus autokommunikáció határozza meg, vagyis az a tény, hogy a szöveg feladója és címzettje tökéletesen egybeesik), és ebben az értelemben egyes művei kriptogramként foghatók föl, ami megfejtésre (deszifrázásra) vár. A rejtjelezés különböző módokon, így szokatlan formák (tájnyelvi alakok, idegen kifejezések vagy sajátos célból teremtett szavak) alkalmazásában, illetve a szövegen belül az egyes szegmentumok – a szavak és morféma (grammatikai szint), valamint a mondatok és a nagyobb szövegegységek – összekapcsolását meghatározó szabályok tudatos megsértésében nyilvánulhat meg. Tanulmányunkban mindenekelőtt az utóbbit tesszük vizsgálat tárgyává: a hlebnyikovi vers *kompozíciós* sajátosságairól lesz szó, a kompozíció értelmezését viszont a nézőpontok (az elbeszélői perspektíva)³ vizsgálata határozza meg.

Hlebnyikov verseiben sokszor lehetünk tanúi a nézőpontok váltakozásának (a szerzői pozíció dinamikus változása), ami ugyanannak a névmási formának eltérő személyekre való alkalmazása mögött rejtőzik. Például egy, formája szerint egyes számban ("én") megírt versben megváltozhat a szerzői pozíció (nézőpont), és így a szöveg különböző helyein szereplő "én" más és más valószínűségtartalommal tölthető meg (különböző személyekre vonatkozhat). Lásd a Мрачное (*Borongás* – II., 96) című vers egy szakaszát,

* A tanulmányban idézett versek, amelyeknek a szövegben zárójelben adtuk meg a kötet és oldalszámát, az alábbi kiadványokban találhatók: Велимир Хлебников: Собрание произведений. Т. I. – V. Л., 1928–1933.; Велимир Хлебников: Неизданные произведения. М., 1940.; Велимир Хлебников: Стихотворения и поэмы. Л., 1960.

amely a *Война в мышеловке* (*Háború az egérfogóban* – II., 258) című poémában is megismétlődik:

Я умер, я умер, и хлынула кровь
По латам широким потоком.
Очнулся я, иначе, вновь
Окинув вас война оком.
Meghaltam, meghaltam és ömlött a vér
Széles sugárban a páncélon végig.
Magamhoz tértem, más emberként, újból
Végigmérve Önt a harcos tekintetével.

A латы (páncél) és воин (harcos) szavak közti szemantikai kapcsolat sejteti, hogy a második mondat "én"-je nem esik egybe az első mondat "én"-jével (lásd: очнулся я иначе – *magamhoz tértem más emberként*), sőt az első "én"-t második személyű névmás: "ön" nevezi meg a második mondatban, vagyis az "én", miután a vers kibontakozásának folyamatában kiszorította egy másik "én", "ön"-né változott, a nézőpont változásának megfelelően.

Analógiás jelenség figyelhető meg a Моих друзей летели сонмы (*Szálltak barátaim, tömegével* – III., 25) című versben. Ugyanazokat a szubjektumokat (első személyű elbeszélésben!) először harmadik személyű, majd – váratlanul – első személyű névmás jelöli, amely azonban nem esik egybe a megelőző szövegrész első személyével. Más szóval az "ők" "mi"-be megy át, amely semmilyen összefüggésben nincs a korábban szereplő "én"-nel:

Моих друзей летели сонмы.
Их семеро, их семеро, их сто!
И после испустили стон мы,
Нас отразило властное ничто.
Дух облака, одетый в кожух,
Нас отразил, печально непохожих.
Szálltak barátaim, tömegével
Hetten, heten, százan!
Azután feljajdultunk,
Visszavert bennünket a hatalmas semmi
A felhő subába bújt szelleme
Visszavert minket, akik sajnos, oly eltérőek vagyunk.

Később azonban ismét harmadik személyű névmás jelöli az iménti szubjektumokat: az előző szöveg "mi"-je "ők"-ké válik, jelezve, hogy újból az eredeti szerzői pozíció érvényesül:

Теперь их грозный кубок вылит.

О, роковой ста милых вылет!

Most ádáz kupájuk kiömlött.

Ó, száz szeretett barát végzetes kirajzása.

És végül mindhárom grammatikai személy megjelenik a vers zárómondatában:

А вы, проходя по дорожке из мауни

Ужели нас спросите тоже, куда они?

És ti, a macskafű-ösvényen haladva

Vajon szintén bennünket kérdeztek, hogy ők merre

tartanak?

Az első személyű névmási forma (нас – *bennünket*) itt megfelel a vers elején szereplő első személynek (моих), ugyanakkor a harmadik személyű névmás ("ők") a vers közepén szereplő első személynek ("mi") felel meg. Jelen esetben tehát a szöveg–a–szövegben kompozíciós elve érvényesül.

Az idézett példákban a szerzői pozíció dinamikus változásából következik, hogy ugyanazok a megnevezések más és más személyekre vonatkoznak az elbeszélés folyamán; illetve ugyanazok a személyek eltérő megnevezéseket kapnak, amelyek egymással szembenálló formákban öltenek testet. Sok esetben csak az utóbbi valósul meg.

Így a Ночной бал (*Éjszakai bál* – III., 284–285; 1960, 186–187) című versben az útonálló, akinek nézőpontja meghatározza az elbeszélést és aki első személyben beszél, a vers végén váratlanul második személyben szólal meg (Ты стоял лесным разбойником... тихо смотришь на кистень – Mint erdei rabló álltál... szótlan bámulsz a buzogányra). Más szóval, az útonálló személyétől érkező közlés a személyéhez érkező közléssé fordul át: ugyanazt a szubjektumot először az "én", majd a "te" névmás jelöli.⁴

A Гонимый – кем, почему я знаю? (*Üldözött vagyok – hogy ki üldöz, honnan tudjam?*⁵ – II., 111–113; 1960, 78–80) című verse első személyben kezdődik; később az első személyű névmással ("én")

jelölt szubjektumot harmadik személyű névmás ("ő") nevezi meg, azaz megváltozik a leírás perspektívája ("én" — "ő"). A vers végén azonban az "ő" ismét "én"-re változik ("ő" — "én"). Így az első személyű elbeszélés *körülöleli* a szöveget, kompozíciós keretet adva a műnek.⁶ Itt kell megjegyezni, hogy az első személyről harmadikra való áttérésnek felel meg nagyjából az elbeszélés grammatikai idejének megváltozása is — mégpedig a jelen átváltása a múltba, amely ugyancsak a szerzői pozíció dinamikus jellegére (a nézőpontnak az időperspektíva síkjában való változására) utal.⁷

És végül a Меня проносят на слоновых... (*Engem elefánthordozókon hordoznak...* — 1940, 259) című versben — amelynek értelmezéséhez V. V. Ivanov találta meg a kulcsot⁸ —, a záróversszak harmadik személyű névmása ("ő") értelemszerűen ugyancsak az egész megelőző szövegrész első személyének ("én") felel meg, ugyanakkor ennek a versszaknak az első személye (Он с нами, на нас, синеокий — ő van velünk, rajtunk, a kékszemű) megfelel az előző szövegrész második személyének (a "ti" a hőst hordozó és együttesen elefántot mintázó lányok megszólítása). Más szóval, míg a vers egésze — az utolsó versszak kivételével — második személyben, a hős szemszögéből, addig az utolsó versszak az őt hordozó lányok szemszögéből íródott.

Tehát mindazok a törvényszerűségek, amelyek rendszerint *küldönlő* szövegek felépítését jellemzik, Hlebnyikovnál egyetlen műben egyesülnek. Másképpen úgy lehet mondani, hogy az említett művekben a költő *vét a szövegszerkesztés általános szabályai ellen*. Ezeknek a szabályoknak a megsértése jelzi a szerzői nézőpont megváltozását (a szerzői pozíció dinamikus jellegét).

Meg kell jegyezni, hogy egyes esetekben a különböző nézőpontok igen összesűrűsödnek a hlebnyikovi szövegben — néha egyetlen szerkezetben. Ilyenkor az elemi szintaktikai szabályok szenvednek csorbát.

Pontosan ezen az alapon magyarázható az ismert példa, amelyre annak idején R. O. Jakobson is fölfigyelt:⁹

"О пощади меня, панич",	Ó, kegyelmezzen, fiatalúr!
Но тот <u>"не может"</u> говорю	De az - "nem lehet" - mondom...

Ez a két sor úgy értelmezhető, hogy a vers itt egy pillanatra átbillen a панич (fiatalúr) nézőpontjára: a говору (mondom) forma az ő nézőpontját tükrözi, holott az előző szövegrész az ezzel ellentétes szerzői pozíció szellemében íródott (a не может |"nem lehet"| forma joggal tekinthető a közvetett beszéd elemének). A különböző nézőpontok megütközése itt igen éles formában történik.

A hlebnyikovi szerkezetekben a nézőpontváltást a grammatikai idő változása is tükrözheti. A Тризна (*Halotti tor* – II., 229) című versben például: Мы стоим, хранили тишь (Állunk, őriztük a csendet). Hasonló példákra bukkan V. Markov a költő poémáiban is.¹⁰

(Fordította: Boldog Gyöngyi)

(Б. А. Успенский: К поэтике Хлебникова: проблемы композиции. – In: Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, ТГУ, 1973, 122–126.)

JEGYZETEK

¹ Részben ebből adódik a jellegzetesen nehézkes forma, amely szellemi erőfeszítést igényel az olvasótól és mintegy megnöveli a mű gondolati töltését.

² Hasznos lenne Hlebnyikovot és Tregyiakovszkijt ebből a szempontból összehasonlítani.

³ Lásd részletesebben a cikk szerzőjének Поэтика композиции, Москва, 1970. című művében. (A mű magyarul az Európa Kiadó Mérleg sorozatában jelent meg 1984-ben "A kompozíció poétikája" címmel, Molnár István fordításában – a fordító megjegyzése.)

⁴ A pontosság kedvéért ide kívánczik, hogy itt az első személyű szöveg egyenes beszédnek is fölfogható, amely idézet formájában ráépült a vers alapszövegére.

⁵ A Конь Пржевальского (Przsevalszkij lova) címet, amellyel ez a vers a Пощечина общественному вкусу (Pofon ütjük a közízlést) Moszkva, 1912 című kötetben és néhány egyéb kiadványban szerepelt, D. Burljuk írta hozzá. Lásd: Hlebnyikov, II., 307.

⁶ Meg kell említeni, hogy a nézőpontváltás a jelen cikkben idézett összes többi példában is lényegében a kompozíciós keret (amely sohasem a szöveg elején, mindig csak a végén bontakozik ki, amikor az adott nézőpontváltás formális befejezést képez) jelzésével kapcsolatos. Jelen esetben különösen érzékletes ez az összefüggés.

⁷ Lásd: Б. А. Успенский: А композиция поэтики, III. fejezet.

⁸ Lásd: В. В. Иванов: Hlebnyikov Меня проносят на слоновых című versének struktúrája. Труды по знаковым системам, III. Tartu, 1967. (В. В. Иванов: Hlebnyikov: "Engem elefánthordszéken hordoznak..." című versének struktúrája, ford. Gránicz István, Helikon, 1974/2. – a fordító megjegyzése)

⁹ Lásd: P. Якобсон: Новейшая русская поэзия. Набросок первый. (R. Jakobson: A legújabb orosz költészet. Első vázlat. Prága, 1921. 34.)

¹⁰ *V. Markov*: The longer poems of Velemir Khlebnikov (Hlebnikov poémái). Berkely and Los Angeles, 1962. 100.

I.

Majakovszkij és Hlebnnyikov költészetének egymáshoz való viszonya mindmáig nyitott kérdés. Ugyanakkor Hlebnnyikovról írt nekrológjában Majakovszkij "a helyes irodalmi perspektíva megőrzésének érdekében" azt jelentette ki a maga és barátai – Aszejev, Burljuk, Krucsonih, Kamenszkij, Paszternak – nevében, hogy Hlebnnyikovot egyik költőtanítójuknak tekintik.

Majakovszkij már költészetének kezdetén Hlebnnyikovot olyan újítóként értékelte, aki az uralkodó szimbolizmussal harcba szálló fiatal költőknek új utat jelöl ki.

A Pétervárott 1913. november 20-án tartott О новейшей русской литературе (A legújabb orosz irodalomról) című előadásában Majakovszkij Hlebnnyikovot az "új költői kor" elindítójaként jellemezte.

Fennmaradt Hlebnnyikovnak az a feljegyzése, hogy 1915. október 24-én Majakovszkij őt "az orosz költészet királyának" nevezte.

Ezekben az években Majakovszkij gyakran mondott Hlebnnyikov-verseket közönség előtt is, cikkeiben is idézte őket.

Hlebnnyikov költői módszerének egyik oldalát – szóalkotási kísérleteit – Majakovszkij külön is kiemelte.

A Без белых флагов (Fehér zászlók nélkül, 1914) című cikkében Majakovszkij ezt írta: "Ha a régi szavak számunkra nem meggyőzőek, megalkotjuk sajátjainkat. A feleslegeseket majd elmossa az élet, a szükségesek viszont bekerülnek a nyelvbe. Például Hlebnnyikov, más igék megfelelő kifejező eszközeit felhasználva, a любить (szeretni) igéből kb. ötszáz szót képzett – és ezek mind tökéletesen orosz szerkezetűek, helyesek és nélkülözhetetlenek. Ez a jövő embere számára végzett nyelvújítás minket igazol."

Majakovszkijnek ebben a kijelentésében helytálló az, hogy még a legösszetettebb hlebnnyikovi neologizmusok is mindig megfe-

lelnek az orosz szóképzés törvényeinek és az orosz nyelvben élő analógiákra épülnek. Helytelenül állítja azonban, hogy ezeket a szóképzéseket a nyelvnek a gyakorlatban is alkalmaznia kell. Valójában az a céljuk, hogy a költői nyelvet új értelmi és érzelmi árnyalatokkal gazdagítsák.

A Война и язык (A háború és a nyelv, 1914) című cikkében Majakovszkij elemzi a железовут¹ neologizmust Hlebnyikov Немотичей и немичей című szóalkotó poémájából és sajátosan szubjektív módon értelmezi: "... nekem semmit sem mond a жестокость (kegyetlenség) szó, a железовут viszont igen. Mert az utóbbi azt a kakofóniát hangoztatja számomra, amilyenek a háborút képzelem. Benne ötvöződik a vas (железо) csengése, hallani, hogy valakit hívnak (зовут), látni, ahogy ez a megszólított mászott (лез) valahová. Ezért a legmélyebb érzéseket váltják ki bennem V. Hlebnyikovnak ezek a sorai:

Железовут играет в бубен,

А зселезовут csörgődobbal játszik,

Надел на пальцы шумы пушек.

Ujjaira öltötte az ágyuk zaját.

Ha önöknek a железовут szó nem elég meggyőző, hát vessék el. Nekem ez a hlebnyikovi példa nem mint eredmény, hanem mint út kedves."²

Hlebnyikov szóalkotási elvei nemcsak Majakovszkijra, hanem irodalmi harcostársaira is hatással voltak (különösen V. Kamen-szkijra, A. Krucsonihra, N. Aszejevre, Bozsidarra, G. Petnyikov-ra, részben Jelena Gurora).³

Ezeket az elveket Hlebnyikov néhány költő-kortársa, sőt a zeneszerző Szkrjabin is felhasználta a Предварительное действие (Előjáték, 1914) című művéhez írt verses szövegében. Mint ismertes, Szkrjabinnak ez az elgondolása volt utolsó kísérlete arra, hogy megvalósítsa a három művészet – a zene, a költészet és a tánc – szintézisét. Szkrjabin, miután megismerkedett Hlebnyikov verseivel és neologizmusaival, nagyon érdekes – bár kevésbé ismert – gondolatokat fogalmazott meg: "Új szavakat úgy lehet alkotni, ahogy a zenében mi új harmóniakat és formákat hozunk létre. A szónak sokkal gördülékenyebbnek kell lennie. ... A nyelvek most kővé dermedtek, nem mozognak és nem élnek. Lehet-e borzalma-

sabb bármi is, mint az intelligenciának az a nyelve, amelyen a Русские ведомости vezércikkeit fogalmazták? ... A nyelvben olyasféle fejlődési törvények vannak, mint a zenében. ... A szó is úgy válik egyre bonyolultabbá, mint a harmóniák, ahogy különféle felhangok épülnek beléjük. ..."⁴

A Неизданные произведения Велимира Хлебникова (*Velimir Hlebnyikov kiadatlan művei*. Moszkva, 1940) című könyvben bemutattam deformált neologizmusainak néhány példáját, amelyeket nem mindig lehet kijavítani, mivel elveszett kéziratának téves olvasatából fakadnak. Hlebnyikov vélt neologizmusainak másik típusát a pontatlanul transzkribált közhasználatú szavak képezik. Ezeken kívül, az első nyomtatásban megjelent szövegekben (és Hlebnyikov műveinek ötkötetes gyűjteményében is) sok tipográfiai torzítás található, amelyeket hol újításoknak, hol archaizmusoknak, hol dialektizmusoknak fogtak fel.⁵

Hlebnyikov első szóalkotó művei még a "bugyetljanyinok" csoportjának megalakulása előtt keletkeztek, az egyik – az Искушение грешника (*A bűnös megkísértése*) – 1908. októberében jelent meg.

Éppen ezért az orosz futuristák az olaszországi futurizmustól való függetlenségüket hangoztatva időbeli prioritásuk bizonyításakor Hlebnyikov első szóalkotó műveire hivatkoztak, amelyek az olasz futuristák első manifestumánál négy hónappal korábban jelentek meg. Erről Majakovszkij is beszélt a Достижения футуризма (*A futurizmus vívmányai*) című előadásában, amelyet Moszkvában 1913. november 11-én tartott.

Hlebnyikov maga is azt állította, hogy költői szóalkotása a népköltészetből ered és a folklór szóképzései sugallták. A Курган Святогора (*A Szvjatogor-kurgán*, 1908) című deklaratív cikkében, amelyben hevesen kirohant a nyugatos-szimbolista irányzat ellen, Hlebnyikov a következőket írta: "... süketek maradunk-e a föld hangjaira: szájat adjatok nekem! ... Vagy talán a nyugati hangokat gúnyoljuk továbbra is? ... Az orosz értelmiség (умничество), amely mindig jogokra áhítozott, visszautasítja-e azt a jogot, amellyel a népakarat maga ruházta fel: a szóalkotás jogát? Aki ismeri az orosz falut, az tud alkalmi, tiszavirágéletű szóképzésekről is."

Ezt a gondolatot tíz év múlva részletesebben is kifejtette a Наша основа (*Alapjaink*) című programadó cikkében: "A szóalkotás a nyelv könyvívíz megkövülésének ellensége. Támasza az, hogy falun,

az erdők és a folyók mentén a nyelv manapság is alakul, minden nap új szavakat hoz létre, amelyek vagy elhalnak, vagy elnyerik a halhatatlanság jogát. A szóalkotás ezt a jogot az írás világába ülteti át."

Az Искушение грешника (*A bűnös megkísértése*) és az 1908-ban keletkezett egyéb prózatörödékek teljesen az értelmi és hangtani asszociációk igen bonyolult hálózatát létrehozó neologizmusokra épülnek.

Némelyikük érzékelhetően előrevetíti Majakovszkij összetett jelzőit: * глазасторогие козлы (szem-szarvú kecskék), мордастоногие дива (pofalábú csodák), времяклявая цапля (idő-csőrű kócsag), стожаророгий олень (száz-tűzszarvú szarvas), небомехий зверь (ég-prémű vad), спасиборогий вол (hálásszarvú ökör), вселенновостая кошка (mindenség-farkú macska), утроликая девушка (reggel-arcú lány), сомнениекрылая ласточка (kétség-szárnyú fecske), радостеперые нежнобокие птицы (örömtollú, gyengédoldalú madarak).

D. Burljuk A. Semsurinhoz 1915. november 24-én írt kiadatlan levele is arról tanúskodik, milyen nagy jelentőséget tulajdonítottak Hlebnyikov irodalmi harcostársai a két vagy több szógyök egy szóban való összekapcsolására irányuló kísérleteknek: "... Azt beszélik, hogy Majakovszkij folyóirat kiadására készül, a Взял (*Мег-ragadtam*) című gyűjteményes kötetről van szó. ... Elküldtem neki verses "koncentrált szókétségeimet". A szó koncentrációja természetesen egyenes út, amit Hlebnyikov és Szeverjanyin már kijelölt. Én viszont egy kissé másként közelítettem meg a témát."⁶

Idézzük Igor Szeverjanyin néhány szóképzését, amelyekre D. Burljuk gondolt: янтарно-гитарные пчелы (borostyángitáros méhek); лимоннолистый лес (citromlevelű erdő); лилиесердный герцог (liliomszívű herceg); в ало-встречном устремлении (bíborváró rohamban); в шале березозебреном (nyírzebracsíkos sálban); снегоскальный гипноз (hósziklás hipnózis). Főnevek: ядосмех (méregkacaj); зеркалозеро (tükörtó); бичелучье (ostorsugárzás); альпоза (alpesi rózsa); грезофарс (révületkomédia); луносон экспрессов (éresszek holdalma); крылолет буюров (vitorlás szánok szárnyrepülése).

* A szóújítások zárójelbe tett magyar megfelelőit itt és a továbbiakban természetesen nem lehet pontos fordításoknak tekinteni, hanem csak hozzávetőleges értelmezési kísérleteknek.

Nyilatkozata ellenére D. Burljuk koncentrált szóképzéleteiben főként Szeverjanyin útját járja. Szeverjanyin komplex szavait gyakran metaforikus jelentéssel ruházza fel, viszont Burljuknál rendszerint az egyik jelző egyszerűen csak odatapad a másikhoz vagy a jelzett szóhoz. Például: грязеосеннее царство (sár-őszes királyság); влекущевластный пляж (vonzóan erőszakos strand); сугробы североотчизны (észak-haza hóbuckái); пустынноулицы осени (az ősz pusztaság-utcái); розомрамор (rózsamárvány); берегокеан (párt-óceán).

Később, az От лаборатории к улице (A laboratóriumból az utcára) című cikkében D. Burljuk utalt Hlebnyikov elsőségre, aki "verseiben felmutatta: 1/ az orosz nyelv fogékonyságát az új szóképzések iránt; 2/ a beszéd tömörítésének, a tömörített szavaknak szükségességét, amelyek egyre inkább, a szemünk előtt válnak a beszéd részeivé és az utóbbi két-három évben még az újságnyelv stílusát is megváltoztatták."⁷

Majakovszkij expresszív szókapcsolatai is Hlebnyikov kísérleteiből származtathatók, de mások a funkciói. Hlebnyikovnál túlsúlyban vannak a konkrét fogalmaknak az elvontakkal való kapcsolatai, amelyek nem idéznek fel tárgyyszerű képet. Majakovszkijnál az összetett jelző mindkét komponensének tárgyi jelentése van: массомясная быкомордая орава (tömeghúsú, bikapofájú csöcselék), слов звонконогие гимнасты (szavak zengőlábú tornászai), эскадры верблюдокорабледраконьи (tevehajósárkány-eszkadronok), сегодняшнего дня крикогубый Заратустра (a jelenkor epedő, nyögő, rikoltó Zaratrusztrája, Eörsi István fordítása).

Hlebnyikov szóalkotásainak egyik legjellemzőbb vonása az új értelmi és érzelmi árnyalatok létrehozása úgy, hogy a szótövhöz különböző képzőket csatol. Ilyen típusú szóképzéseket a Заклятие смехом (Röhögtesd bűvige) című versben, a Немотичей и немичей... című poémában és az 1912–1915 között publikált szóalkotói kísérletek között találhatunk: * смехач, смеюнчик (kb. nevető, vihogó, a + смех [nevetés], + смеяться [nevetni] szavakból), смейево (kb.

* A neologizmusok fordítási/értelmezési kísérleteit itt is zárójelben közöljük. A + jellel megjelölt magyarázó orosz szavak a fordítótól származnak, a jel nélküliek a szerző összevetései.

zavaros nevetés, vö. месиво [moslék]), смехиня (kb. tátott szájjal nevető, vö. ⁺разиня [szájtáti]), смеярышня (kb. nevető nő, vö. ⁺барышня [úrno]), любик, любянин, любец (mind a ⁺любить [szeretni] igéből, kb. szerető), любийца (kb. szerelempusztító, vö. ⁺убийца [gyilkos]), люброва (kb. a szerelem ligete, vö. дуброва [tölgyes liget]), любовня (kb. a szerelem kápolnája, vö. часовня [kápolna]), юнѣжь (kb. ifjúság, vö. ⁺юный [fiatal]), молодѣжь [ifjúság]), небёнок (kb. az ég gyermeke, vö. ⁺небо [ég], ⁺ребёнок [gyermek]), небороб (kb. égi szántóvető, vö. ⁺хлебоборб [földműves]), небоём (kb. az égbolt által átfogott terület, vö. ⁺объём [térfogat]), бегиня (kb. szaladgáló, rohangáló, vö. ⁺бег [futás]), мирятник (kb. világketrec, vö. ⁺мир [világ], курятник [tyúkól, tyúkketrec]), мирѣл (kb. a világban szárnyaló [sas], vö. орѣл [sas]), грустняк (kb. a bánat ligete, vö. ⁺грусть [szomorúság], ивняк [füzes]), молвняк (kb. meghitt beszélgetésre alkalmas hely, vö. ⁺молвить [beszél, mond valamit]), ваяльня (kb. szobrászműterem, vö. ⁺ваять [szobrot készít, farag], читальня [olvasóterem]), читязь (kb. az olvasás lovagja, vö. ⁺читать [olvas], витязь [vitéz]), читьмо (kb. olvasmány, vö. письмо [levél]), словля (kb. a szó által biztosított oltalom, vö. кровля [tető, átv. menedék]), звучаль (vö. ⁺звук [hang], пищаль [duda; elöltöltős puská]) stb.

Hlebnyikov szóalkotást tárgyaló műveinek egyik kéziratában (1908) igen érdekes és pontos ön-kommentár olvasható: "Művészi fogás, amellyel az egyik szógyökben rejlő fogalomnak egy másik szógyök körvonalait lehet kölcsönözni. Ezáltal az előbbi az utóbbi ábrázatát, képét veszi fel."

Kétségtelen, hogy Hlebnyikovnak ezek a kísérletei előre meghatározzák a Majakovszkij által széles körben alkalmazott neologizmusoknak azt a típusát, amelyben a szavak nagyító vagy kicsinyítő értelmű képzőket kapnak.

A legkorábbi példa erre a Шумики, шумы и шумищи (*Zajocszkák, zajok és nagy zajok*, 1913) című vers, amelyről V. Sersenyevics a következőket írta: "A város visszhangjai alapján kissé Hlebnyikov Смехачи (*Röhöggtető búvigé*)-jére emlékeztett (módszerében), de felülmúlja az eredetit belső megalapozottságában."⁸

Vö. még:

Адище города окна разбили
на крохотные, сосущие светом адки

(Адище города, 1913)

A város nagypoklát az ablakok széttörték
morzsányi-fényű kis poklocskákra
(*A város nagypokla*, Tamkó Sirató
Károly fordítása)

...должно быть, маленький
смирный любёночек
... Biztos angyali
kis szerelmecske lesz,

...миллионы огромных чистых любовей
и миллион миллионов маленьких грязных любят
... millió hatalmas, tiszta szerelem súlya nyom,
és milliárd piszkos törpe-szerelmet cipelek.

Я думал – ты всеильный божище,
а ты недоучка, крохотный божик⁹
(Облако в штанах, 1915)
Úgy véltem, az Isten nagyhatalmú pásztor,
nem hittem ily sznobnak, kicsinek –
(*Nadrágba bújt felhő*, Eörsi István fordítása)

II.

A költői etimológia Hlebnyikov által létrehozott rendszere rendkívül értékes volt a költői gyakorlat számára, mivel a költőt arra tanította, hogy a szavakat ne csak hangzásuk, hanem értelmük szerint is vessék össze, félretéve a véletlen alliterációkat.

Az Учитель и ученик (Tanító és tanítvány, 1912) című cikkében Hlebnyikov ezt írta: "A menekülést (бег) a félelem váltja ki, az isten (бог) pedig az a lény, akihez félelemmel fordulunk. Ugyanígy a лес (erdő) és a лысый (kopasz) még inkább egyforma szavak: лысина (kopaszság) és лесина (nagy erdő) ... valamilyen növényzet jelenléte vagy hiánya..."

Hlebnyikov költői etimológiái sugallták Majakovszkijnek a hangmetaforák felépítésének elvét. Sok példát lehetne idézni, de csak a legszemléletesebbekre szorítkozunk:

Слезает слёзы с крыши в трубы
к руке реки чертя полосы

(Кое-что про Петербург, 1913)

Csatornákban eső-könny kúszik
s mint csík fut a folyó karjába.

(*Pár sor Pétervárról*, Tamkó Sirató Károly
fordítása)

Дым из-за дома догонит нас длинными дланями

A füst a ház mögül utolér minket hosszú kezeivel

(От усталости |*A fáradtságtól*|, 1913)

Наш бог бер¹⁰

(Наш марш, 1918)

Istenünk: a futás.

(*A mi indulónk*, Jánosy István fordítása)

Били копыта.

Пели будто:

Гриб.

Грабь.

Гроб.

Груб.

(Хорошее отношение к лошадям, 1918)

A paták szüntelen

szinte zengték:

— Grib.

Grob.

Grub.

Grab.

(*Bánjunk jól a lovakkal*, Hidas Antal fordítása)

A szavak "belső ragozásának" módszerét Hlebnyikov gyakran alkalmazta az első szóalkotói periódusában (1908–1909) keletkezett műveiben:

Гроб грёб трудолюбиво,

A koporsó szorgalmasan evezett,

Грабитель вод, к тиши ревнивых,
A csöndre féltékeny vizek rablója,
Граблями дев безлюбивых.
Szerelem nélküli szüzek evezőivel.
(1908)

В высь весь вас звала
A magasba hívott titeket a falu
(1908)

И его длинный язык
És hosszú nyelve
По небу нёба прилежной птицею летал.
A szájpadlás egén szorgos madárként repkedett.
(Передо мной варился вар |*Előttem főtt a szurok*|, 1909)

Зная о зное
Tudva a hőségről
(Карамора №2 |*2-es számú zagyvaság*|, 1909)¹¹

R. Jakobson Hlebnjyikovról írt munkájában (1921) számos példát idéz Hlebnjyikov hangfestő szerkezeteiből, és utal arra, hogy "ez a módszer Majakovszkij és Aszejev verseiben popularizálódik".

Meg kell jegyeznünk, hogy ez az eljárás Hlebnjyikovnak nem csak a korai alkotásaira jellemző, hanem a forradalom utáni versekben és poémákban is alkalmazza:

Нежный Нижний –
A gyengéd Nyizsnyij –
Волгам нужный, Каме и Оке.
Kell a Volgáknak, a Kámának és az Okának.
...И быстрый крик
És gyors kiáltás
к реке и року
a folyóhoz és a sorshoz

и к руке жестокой

és a kegyetlen kézhez

(Нижний |*Nyízsnyij*|, 1918)

Бурного лёта лета

Viharos röptű évek

(Каменная баба |*Kőasszony*|, 1919)

Порока грязного поруки

A piszkos bűn garanciái

(Ладомир |*Ladomir*|, 1920)

А паны пену пили

A pánok pedig habot ittak

И пели поле, где пули пели

És énekelték a mezőt, ahol a golyók daloltak

(Царапина по небу |*Karcolás az égen*|, 1920)

Teljesen a "belső ragozás" elvére épül a я видел (*Én láttam*, 1919) című vers.

Hlebnyikov költői etimológiáinak másik, a klasszikus költészetben is előforduló típusa a hasonló hangzású szavak értelmi közelítésén (sajátos költői szójátékon) alapszik:

В эту ночь любить и могила могла

Ezen az éjszakán a sír is tudott szeretni

(Мне видны Рак, Овен... |*Látom a Rákot, a Kört* , 1908)

Из улицы улья

A kaptár-utcából

Пули как пчелы

(úgy jöttek) a golyók mint a méhek

(Страстная площадь |*Sztrasztajna térség*|, 1918)

Это Эль строит морю мора мол

El épít éppen mólót a dögvész tengerének

(*Zangezi*, 1920-22)

Az ilyen típusú szókapcsolatok gyakoriak Majakovszkijnál is:

Сердце не сердится

A szív nem haragszik

(Владимир Маяковский | *Vlagyimir Majakovszkij* |,
Radó György fordítása, 1913)

Подымите мне

веков веки

(Война и мир, 1916)

Emeljetez engem,

mindenkori

századoknak századai!

(*Háború és világ*, Szabó Lőrinc fordítása)

Пенится пенье.

Пьянит толпу.

Площади плещут

(Революция, 1917)

Habzik az ének,

akárcsak a bor – lendül millió kar –

a tereken hullámszik a nép,

(*A forradalom*, Képes Géza fordítása)

III.

Hlebnyikov már korai, "prefuturista" időszakában túljutott a szillabotonikus rendszeren, amikor számos, a beszélt nyelvre emlékeztető szabad verselésű költeményt alkotott.

Hlebnyikov Andrej Belij kísérleteiből és főleg a vásári komédiások népi komikus verseléséből merített.¹²

Első "szabad mértékű" verskísérleteit Hlebnyikov Vjacseszlav Ivanov irodalmi társaságában, majd a "Művészi szó támogatóinak" (a "Versakadémiának") társasági ülésein olvasta fel, amelyek az *Apollón* című folyóirat szerkesztőségében zajlottak. A "Versakadémia" részvevőinek többsége (Vjac. Ivanov és Kuzmin kivételével) elutasította Hlebnyikovnak ezeket a műveit. Erről az eluta-

sító viszonyról és próbálkozásainak folklorisztikus forrásairól maga Hlebnyikov is megemlékezik a Передо мной варился вар (*Előttem főtt a szurok*, 1909) című verses szatírájában:

Вы очень удачно похитили у раешников меру

Őn nagyon ügyesen lopta el a komédiásoktól a mértéket.

Hlebnyikov ritmikai újítását a Садок судей (*A bírák keltetője*, II, 1913) című gyűjteményben megjelent kiáltványban proklamálták: "Szétzúztuk a ritmust. Hlebnyikov az élő, a kimondott szó költői mértékét vezette be. Nem keressük többé a verslábakat a tankönyvekben. Mindenféle szabad mozgás a költő számára új szabad ritmust szül."

Még korábban, a Пощечина общественному вкусу (*Pofonütjük a közízlést*) című kötetben D. Burljuk Hlebnyikovot a *vers libre* egyetlen képviselőjének nevezte az orosz költészetben.

A Крымское (*Krím-beli*, 1908) c. vers, amelyet maga Hlebnyikov látott el a "szabad mérték" alcímmel, "kötetlen" hangsúlyos verssorokban íródott. Ezekre a dinamikus terhelésingadozás nagy amplitúdója jellemző (a ritmikus hangsúlyok száma soronként öttől egyig terjed), míg a hangsúlytalan szótagok mennyisége határozatlan. Ez a szabad ritmusszerkezet lehetőséget adott Hlebnyikovnak arra, hogy valóban köznyelvi, nagyon természetes és mozgékony hangvételt érjen el.

Íme egy jellemző részlet:

Ах! Мне грустно!

Ó! Szomorú vagyok!

И этот вечный по песку хруст ног!

És a lábaknak ez az örökös hersegése a homokban!

И, наклонясь взять камешек,

És lehajolva, hogy fölvegyek egy kavicsot,

Чувствую, что нужно протянуть руку прямо еще.

Érzem, hogy még egyenesen kell kinyújtanom a kezemet.

... И нет ничего невообразимого,

És nincs semmi elképzelhetetlen,

Что в этот час

Hogy ezen az órán

Море гуляет среди нас,
 A tenger sétál közöttünk,
 Надев голубые невыразимые...
 Felöltve a kék kifejezhetetleneket...
 Во взорах – пес, камень,
 A tekintetekben kutya, kő,
 Дорога пролегла песками,
 Az út a homokon át vezet,
 Там под руководством маменьки
 Amott, mamácskája irányításával
 Барышня учится в воду камень кинуть.
 Egy úrhölgy tanul a vízbe követ dobni.

Érdekes itt a "kék kifejezhetetlenekben" sétáló tenger groteszk megszemélyesítése – ez a kép tökéletesen elképzelhető Majakovszkij szemantikai rendszerében. Néhány részlet intonációs beállítottságával Majakovszkijt vetíti előre:

Бедный Верлен, поданный кошкой
 Szegény Verlain, akit macskaként szolgáltak fel
 На блюде ее верных искусств!
 Hűséges művészeteinek tálján!
 Рот, разверзавшийся для пищи, как любопытного окошко,
 Az ételre tátott száj, mint a kíváncsi ablaka,
 Ныне пуст.
 Most üres.

(Карамора №2 |2-es számú zagyvaság|, 1909)

A szabad versre való ráhangolódás vezette természetesen Hlebnyikovot az új rímtípusok kidolgozásában is.

A. Krucsonih írja kiadatlan visszaemlékezésében: "... A *Бí-рдк келтетѡје* először V. Hlebnyikovnál került a kezembe. Ebben a tépett, agyonolvasott példányban láttam meg először a hlebnyikovi Зверинец-et (*Állatkert*), ezt a felülmúlhatatlan, zenével átítatott prózát. Fölfedezésként hatott rám Маркиза Дээс (*Des S márkinő*) c. darabjának ritkaságszámba menő rímekkel és szóképzésekkel telített friss, kollokvialis verselése is."

Bemutatom Hlebnyikov új rímképletének alapvető kategóriáit.

Hlebnyikov már 1908–1909-ben alkalmazott *homonimikus* rímet, amelyeket előtte csak a komikus műfajokban kultiváltak: лишай – не лишай (foszd meg vmitől – nem sömör), утех – не у тех (örömknek – nem azoknál), (Снежимочка); перу – беру (tollnak–fogok), за теми – теми (mögöttük – azokkal), в стане – встанет (táborban – felkel), косая – кусая (ferde – harapva) (Царская невеста |*Cári menyasszony*|); Зевес – завес (Zeusz – függönyöknek), смерти – смерьте (halálnak – mérjétek össze), пор – рок (szarv – végzet), снами – с нами (álmokkal – velünk), имя – ими (név – velük) (Чертик |*Kisördög*|); выдем-ка – выдумка (menjünk csak ki – kitalálás), козлу – ко злу (kecskének – a gonoszhoz), пари же – Париже (lebegj hát – Párizsban) (Маркиза Дезес |*Des S márkinő*|); потолки – в потолки (törd fel – a plafonokba) (Передо мной варился вар... |*Elöttem főtt a szurok*|); ветров пищали – пищали (a szelek dudái – csipogtak) (Памятник |*Emlékmű*|).¹³

Gyakran fordulnak elő *összetett* rímek is, amelyekben a rímelő komplexumokat két önálló szó alkotja: вор ник – дворник (a tolvaj ellankadt – házmester), улица – сулит царь (utca – ígéri a cár) (Еще не пойманный... |*Még nem fogták el*|); селезни – все лизни (gácsérok – nyalj meg mindent), верблюда – люблю? да! (tevének – szeretem? igen!) (Карамора № 2 |*2-es számú zagyaság*|); в игре зим – грезим (a telek játékában – álmodunk), зелень – грозе лень (a növények zöldje – a vihar lusta) (Внучка Малуши |*Malusa unokája*|); чалмой – увенчал мой (turbánnal – megkoronázta az enyémet) (Вам |*Nektek*|); Африке – жираф к реке (Afrikának – zsiráf a folyóhoz) (Передо мной варился вар... |*Elöttem főtt a szurok*|); чайку Шенье – чай, кушанье Chenier sirályát – tea, ennivaló (Маркиза Дезес |*Des S márkinő*|); в нем любить – внемлю бить (benne szeretni – figyelek, hogy üssek), опасны – пас сны (veszélyesek – álmokat legeltetett) (Чертик |*Kisördög*|).

Ennek a típusnak egy másik változata, amikor az összetett rímek nem minden fonémájukban egyeznek: вы есть – выест (ti vagytok – kimarja) (О женщины... |*ő, asszonyok*|); созесь – колесо в весь (lelkiismeret – kerék a faluba), роси яд – Россия (öntözz mérget – Oroszország) (Я забывал тебя |*Feledtelek téged*|); грустно – хруст ног (szomorúan – a lábak hersegése) (Крымское |*Krím-beli*|).

N. Burljuk 1913 elején publikált verse is bizonyítja, hogy a harcostársak Hlebnyikov újításának tartották az összetett rímeket:

Мне, верно, недолго осталось
 Igaz, nekem nem sok időm maradt,
 Желать, не желать, воровать.
 Hogy kívánjak, ne kívánjak, jósoljak.
 Ты, Хлебников, рифму "места лось"
 Те, Hlebnyikov, a "места лось" rímet
 Возьми и потом "волчья сыть".
 Vedd, aztán azt, hogy "волчья сыть".

Ugyanebben az időszakban Hlebnyikov az orosz költészetben elsőként látott hozzá az ún. "konszonánc"-ok kidolgozásához (a folyóiratkritikákban ez később a "disszonánc" nevet kapta). Olyan egybehangzásokról van szó, amelyekben a rímelő szavak hangsúlyos szótagjaiban előforduló mássalhangzók megegyeznek, a hangsúlyos magánhangzók viszont különbözők: панны – пенны (kisasszonyok – tajtékzók) (Я нахожу... |*Megtalálom*|); свой Вий – овей (Vij – fűjd körül) (О открыватель истин |*ő, igazságok feltárója*|); желез – желёз (bilincseknek – mirigyeknek) (Журавль |*Daru*|); жребий – рыбий (sors – hal-) (Памятник |*Emlékmű*|). Párhuzamos kísérletek Igor Szeverjanyinnál is vannak (шалости – шелесте |csínyek – susogáson|; эскадр – кедр |hajórajoknak – cédrus|; мышь – поймешь |egér – megérted|), korábban pedig Bloknál figyelhető meg néhány egyedi példa (позах – ризах |rózsákban – miseruhákban|).

A konszonáncok mellett Hlebnyikov a különböző hangsúlyú rímekre is nyújt példát: из тины – истины (a hínárból – igazságnak), из мешка – усмешка (a zsákból – gúnyos mosoly) (Из мешка... |*A zsákból*|); ведьмы – ведь мы (boszorkányok – hiszen mi) (Крымское |*Krím-beli*|); зареву – зареву (a pirosságnak – felüvöltők) (Снежимочка); погода – по годá (időjárás – éveken keresztül) (Я нахожу... |*Megtalálom*|); вещи – в щí (dolgok – a káposztalevesbe) (Передо мной варился вар |*Előttem főtt a szurok*|); похоти – погоди (vágtyak – várj csak) (И тела голого... |*A meztelen testnek*|).

Egyes esetekben olyan rímekre is akadnak példák, ahol a végző mássalhangzók vagy eltérőek, vagy elmaradnak: нет – неб (nem – az egeknek) (Ноне я как все |*Most olyan vagyok, mint bárki más*|); час – чаш (óra – a csészéknek, töredék 1908-ból); плаха – заплакал (hasábfa – sírni kezdett) (Вы помните о городе... |*Emlékeztek a városhra*|); волхв – волк (varázsló – farkas) (Внучка Ма-луши |*Malusa unokája*|).

Az "orosz vers libre" – az akcentuális ritmusok – kidolgozásával egyidejűleg Hleбnyikov a polimetrikus vers új rendszerét hozta létre, amelyben egy versszakon belül a különböző klasszikus verslábak szabadon kapcsolódnak össze (például a jambusok a trocheusokkal és hármás metszetű ritmikus formákkal).

A jambus megszakítása trocheusokkal:

И царь пронзительно загикал
 És a cár metszően felkiáltott
И о крыльцо ногой затопал.
 És lábával a tornácon dobbantott.
Были кони слишком тихи,
 A lovak túl csöndesek voltak,
Были слуги слишком робки.
 A szolgák túl félénkek voltak.
 (Царская невеста | *Cári menyasszony* | 1909)

A jambus átmenete amfibrachiszba:

И всадник, кверху взмыв, исчез,
 és a lovas, felfelé törve, eltűnt,
Его прочерчен путь к закату,
 Kirajzolódott az útja napnyugta felé,
Когда текло, струясь с небес,
 Amikor folyt, a mennyből áramolva,
На море вечернее злато.
 A tengerre az esti arany.
 (Памятник | *Emlékmű* |, 1909)

Trocheus és anapesztus váltakozása:

Узнавая лепестки,
 Felismerve a szirmokat,
Что дрожат от края ног,
 Amelyek a lábam mellett reszketnek,
Я забыл голубые пески
 Elfeledtem a kék homokot

И пещеры высокий порог.

és a barlang magas küszöbét.

(И и Э | I és E |, 1911–1912)

Jambus megszakítása daktilusokkal:

О сумашестве порока,

Ó, bűn örülete,

Когда ты мир потряс

Amikor megráztad a világot

Ты лишь младенцем в объятиях рока

Te csak csecsemőként a végzet ölelésében

Несся сквозь звездных сияние ряс.

Rohantál a csillagköntösök ragyogásán át.

(Дети Выдры | A Vidra gyermekei |, 1912)

Egyik cikkében (1913) Hlebnyikov elméletileg is megalapozta a különböző metrumok szabad váltakozásának elvét: "A hibák mértékének elvont feladata abban rejlik, hogy benne a mértékek cselekvő személyek, és a szó pódiumán mindegyik különböző feladattal lép fel. Az elbűvölő hiba, csak ő lebbenti fel a fátylat az egyhangúan ugyanabba a mértékbe öltöztetett sorokról, és csak akkor tudjuk meg, hogy nincsenek egyedül, hanem több is, egész tömeg van belőlük, mert különböző arcokat látunk. Észrevesszük, hogy Brjuszovnál és Andrej Belijnél a mérték változásában lévő szándékolt, racionális nyomás nem adja meg azokat a felfedezéseket, amelyeket a hiba megad, és ezért az arcok természetelleneseknek, mesterkéltten festetteknek látszanak. Ez a mérték tehát a mértékek színháza... A sor – az egyik ajtón bejövőnek és a másik ajtón távozonak a járása vagy tánca. A szigorú mérték ezért néma tánc, de ha megszabadulunk tőle (nem mesterségesen, hanem ösztönösen) – akkor ez már a nyelv, a szóval megáldott érzés. Ez a vonás a jövő dalának embereiben."

Hlebnyikovnak a költői mondattan megújításáért végzett munkája különösen jelentős. Még egy olyan soron belül is, amelyet a klasszikus mérték impulzusára épített, új mondatszerkezetet hozott létre szokatlan mondattani összefüggések és inverziók alkalmazásával:

Глаз из седых смотрел бровей,
Szem nézett az ősz szemöldökök közül,
Седой паук как из тенет
Mint ősz pók a vadászhálóból
(Царская невеста | *Cári menyasszony* |, 1909)

Hlebnyikov gyakran a sor végére – a rím helyére – viszi át a segédszókat:

О как я рад, бывая вас у
Ó, hogy örülök, mikor nálatok vagyok
(Передо мной варился вар... | *Előttem főtt a szu-
rok* |, 1909)

И мы стоим двух миров между
Két világ között állunk
(Гибель Атлантиды | *Az Atlantisz pusztulása* |, 1912)

Скачу я вбок и через
Oldalt ugrom és keresztül
(Дети Выдры | *A Vidra gyermekei* |, 1912)

A nem önálló szavaknak – határozószóknak és előljárószóknak – ez a megerősítése Majakovszkijra is igen jellemző:

В шатрах, истертых ликов цвель где
(Уличное, 1912)
Sátrak, vánnyadt piaci arcok
(*Utcakép*, Tamkó Sirató Károly fordítása)

Его избитые тромбонами и фаготами
смяли и скакали через
(Кое-что по поводу дирижера, 1915)
A trombonnal, fagottal agyba-főbe verték,
összenyomták és átugrálták.
(*Valamit a karmesterről*, Jánosy István fordítása)

И за,	és fölül
и над,	és alul
и под,	és elől
и пред	és hátul
домов дредноуты	házak csatahajó-kolosszusa!
(<u>Мистерия-буфф</u> , 1918)	(<i>Buffo-misztérium</i> , Radó György fordítása)

меч подъявших и павших от
 (С товарищеским приветом – Маяковский, 1919)
 felemelték kardjukat
 és lemészárolták őket,
 (*Elvtársi üdvözléssel, Majakovszkij*, Kassák Lajos fordítása)

A Журавль (Daru, 1909) című poémában figyelhető meg az a kivételes eset, amikor a szó úgy szakad ketté, hogy beléje egy külön mondat ékelődik:

Много – сколько мелких глаз в глазе стрекозы – оконные
 Sok – ahány apró szem van a szitakötő szemében – ablakosak

A szó (témától motivált) szétszakításának ugyancsak egyetlen példája Majakovszkijnál:

Выговорили на тротуаре
 – поч –
 перекинулось на шины –
 – та .
 Kimondták a járdán
 – "pocs" –
 Visszhangzott az autógumikon –
 – "ta" .
 (В авто | *Autóban* |)

* A IV. fejezet a tanulmány rövidítése miatt kimaradt.

Nem kevésbé meggyőzőek azok a párhuzamok, amelyek Hlebnyikov utópikus deklarációiban és Majakovszkij némelyik prózai művében lelhetők fel. Hlebnyikov korai utópikus deklarációból (Труба марсиан |*A marslakók kürtje*|, Письмо двум японцам |*Levél két japánnak*|) származik az átalakított világ fantasztikus tájképe az Открытое письмо к рабочим (*Nyílt levél a munkásokhoz*, 1918) befejező részében is: "Senki sem tudhatja, hogy a jövő életét milyen hatalmas napok világítják meg. Lehet, hogy a művészek a városok szürke porát százszínű szivárvánnyá alakítják át, lehet, hogy a hegyek vonulatáról fuvolákká változtatott vulkánok szüntelenül mennydörgő zenéje hangzik majd, hogy az óceánok hullámain az Európától Amerikáig kifeszített hurok hálójának pengetésére kényszerítjük."

Figyelemre méltó, hogy Hlebnyikov tudományszerű prózáját ("az idő törvényeit") Majakovszkij olyan "történelmi-fantasztikus műveknek" nevezte, amelyek elválaszthatatlanok Hlebnyikov költészetétől.

R. Jakobson észrevétele szerint Majakovszkij "leghlebnyikovibb szavait"¹⁴ Csudakovnak, a *Gőzfürdő* időgép-feltalálójának első monológjában olvashatjuk: "Az emberi időszámítás Volgája, amelybe születésünk úgy hajított bele bennünket, mint a fatörzset szokták faúsztatáskor, hogy kapálózzunk és ússzunk az árral – ez a Volga mától kezdve nekünk engedelmeskedik. Kényszerítem az időt, hogy megálljon, vagy hogy bármerre, bármilyen sebességgel szárguldjon. Az emberek kiszállnak napi mindennapjaikból, akárcsak az utasok a villamosokból és az autóbuszokból. Megállíthatod a gépemmel a boldogság pillanatát s élvezheted akár egy hónapig is, ha meg nem unod. Megfutamíthatod gépemmel a bánat hosszú, kínos éveit, behúzhatsz a vállad és anélkül, hogy meggyötörne vagy megsebezne, percenként százszor is felragyog a napsugár, és véget vet a sötét búnak. Nézz ide, Wells tűzijáték-fantáziája, Einstein futurista agya, az alvó medvék és a yogik állati képességei – mind-mind ebbe a gépezetbe vannak belesűrítve, belepréselve, beleforrasztva." (Lányi Sarolta fordítása)

Azt, hogy R. Jakobsonnak a monológról adott általános jellemzése helytálló, konkrét megfigyelések igazolják. A monológ bevezető részének forrása Hlebnyikov előszava a Доски судьбы (*Sorsdab-*

14k) első kiadásához: "Amikor megmérték a Volga medrét, az a nap leigázásának napja is lett, amikor vitorlával és evezővel meghódították – a Volga megadta magát az embernek... Ugyanúgy meg lehet mérni az idő folyamatát is, a holnap törvényeit építve, a jövő medrét kutatva... Régóta közhely, hogy a tudás a hatalom egyik fajtája, az események előre látása pedig irányításukat jelenti."

A monológ egyes képei Hlebnyikovnak a *Ka* (1915) című elbeszélésében adott költői önjellemzését visszhangozzák: "Számára az időnek nincs kapuja; Ka egyik álomból a másikba jár át, átsze-
li az időt. ... Az évszázadokban olyan kényelmesen helyezkedik el,
mint a bölcsőben."¹⁵

Einstein relativitáselmélete már 1920-ban felkeltette Majakovszkij érdeklődését, amikor *Az ötödik Internacionálé* című utópisztikus poémája megfogalmazódott benne. Ebben az idő-utazást – az időnek mint térnek a legyőzését – akarta megmutatni. 1922-ben publikálta a befejezetlenül maradt poéma prologusát és két részét.

A poéma alapgondolatához R. Jakobson igen érdekes kommentárt fűzött a Majakovszkijről szóló visszaemlékezésében.¹⁶ R. Jakobson tanúsága szerint Majakovszkij üdvözlő rádióüzenetet akart küldeni Einsteinnek a következő szöveggel: "A jövő tudományának a jövő művészetétől".

R. Jakobson visszaemlékezésének pontosságát megerősíti, hogy a poéma első részében Majakovszkij kijelenti: "magam mellett látom... az Einsteinet". (Hegedüs Géza fordítása) A sok kritikus és újságkarikatúra által humorosan elgondolt kép, amelyen a költő-ember-lúd a valószínűtlenségig kitekeri hosszú nyakát, nem más, mint annak a gondolati lehetőségnek a költői megvalósítása, hogy az ember kiléphet a háromdimenziós világból a negyedik kiterjedésbe. Majakovszkij elgondolásában Einstein váratlanul Fjodorovval ütközött össze. Arra az ötletre gondolok, hogy az ember a tudomány segítségével feltámasztható. O. M. Brik tanúsága szerint Majakovszkij nem olvasta Fjodorov műveit. A *közös ügy filozófiájá*-val a képzőművész V. Csekrigin révén ismerkedhetett meg, akivel a Fesztőiskolában barátkozott össze. Sikerült felfedeznem néhány 1920-ból származó naplófeljegyzést Majakovszkij és Csekrigin találkozásairól. Csekrigin éppen abban az időben kezdett érdeklődni a *közös ügy filozófiájá* iránt.

Hlebnyikovnak, a matematikusnak, természettudósnak, kristályszakértőnek, filológusnak, történésznek a tudományos érdeklődési köre nagyon hamar kialakult. A 18 éves költő az egyetem Lobacsevszkij nevével fémjelzett matematika-fizika fakultására iratkozott be. A kar munkáját a híres matematikus, A. V. Vasziljev (1853–1929) irányította, aki Lobacsevszkij "képzetes geometriájának" propagátora volt és tanítványait a tudományos gondolkodás legújabb vívmányaival (Minkovszkij, Einstein) ismertette meg. A. V. Vasziljev szerint¹⁷ Hlebnyikov kivételes tehetsége a kar matematikai és természettudományi szakán egyaránt megmutatkozott.

Einsteinnek mint "a gondolat művészenek" nevét Hlebnyikovnak a Радио будущего (*A jövő rádiója*, 1921) című nagyszerű "utópiájában" is megtalálhatjuk.¹⁸ Ez a poéma egyébként napjainkra már majdnem teljesen elvesztette utopisztikus jellegét.

P. Miturics, aki 1922. július 1-én írt levelében értesítette N. Punyint Hlebnyikov haláláról, a következőket írta: "(Hlebnyikov)... gyakran emlegette Einsteint, azt mondta, hogy Einstein jókívánságait küldte az orosz futuristáknak mély időkutatásaikhoz... De mivel ilyen kutatásokkal egyedül ő foglalkozott, ezt magára vonatkoztatta."

Sajnos, Einsteinnek erről a leveléről semmiféle adat sem maradt fenn. Hlebnyikov világfelfogásának kapcsolata a századelő tudományos elképzeléseivel külön kutatás tárgyát kell képezze.

Még 1916-ban az "utópista" Hlebnyikov a költészet és a tudomány szintézisééről álmodozva a tulajdonosok-harácsolók világával a feltalálók világát állította szembe és a "Dalok a találmányok napilapjának" kiadását sürgette. "A jövő tudománya" és az olyan felfedezések felé való orientálódását, amelyek "egyszeriben új partokra viszik át az emberiséget", nyomon lehet követni Hlebnyikov egész irodalmi pályáján, a "szóalkotó" periódustól kezdve egészen a monumentális forradalmi és a "kozmosz" poémáig. A rá jellemző látomásos jövőbelátással Hlebnyikov 1921-ben korunkat "kozmosz korszaknak" nevezte el.

VI

Hlebnyikov nagy figyelemmel kísérte Majakovszkij lendületes költői fejlődését.

A *Nadrágba bújt felhő*-ben Hlebnyikovot a hiperbolák és a szónoki hangvétel nyers erejének az igazi emocionális líraisággal való szokatlan összefonódása lepte meg.

A *Ляля на тигре* (*Ljalja a tigrisen*, 1916)¹⁹ című cikkében ezt írta: "... Kit ne zúzna szét, mint egy rettentő kalapácsütés, Vlagyimir Oblacsniy hangja, ha ebben a hangban nem venné észre a tigrisen lovagoló Ljalja mosolyát... Majakovszkij a *Nadrágba bújt felhő* című halhatatlan művével könnyekre fakasztotta Gorkijt. Az olvasó lelkét gyűlöletével táplált őrzöngő elefántok lábai alá hajítja. A hang korbácsa gyűjtja fel dühüket."²⁰

Hlebnyikov Majakovszkijban különösen az új költő-néptribun vonásaira figyelt fel, aki képes volt arra, hogy hangjának fizikai erejét és hatalmas terjedelmét olyan eszközzé alakítsa át, amely közvetíti a hallgatóinak versei patetikus ritmusait és grandiózus képeit. Majakovszkij költői módszerében Hlebnyikov nagyra értékelte azt a nyíltságot, ahogy a világhoz fordul és azt a mérészséget, amellyel szétzúzza a megszokott fogalmakat és formaságokat.

Ehhez a két témához Hlebnyikov gyakran visszatért utolsó korszakának műveiben.

A *Перед войной* (*A háború előtt*, 1922) című elbeszélésében: "... Jóságos tekintettel néztem a barátomra, amikor azt olvasta: 'Én téged, a tömjénzagút, innentől egészen Alaszkáig nyitlak fel' – és hatalmas hangja rettenetes öleléssel zúzta szét a meghalni még nem akaró fogalmak gyerekes vonulatait."²¹

Majakovszkij – az orosz költészet forradalmi újítója – munkásságának éppen ezek a jellemzői hatottak "tanítójának", Hlebnyikovnak a költői gyakorlatára is.

A széles körű társadalmi tematika (háború, forradalom) feldolgozása, a közvetlenül a hallgatóságnak szóló szónoki vers, a hétköznapi élet tárgyainak összekapcsolása a grandiózus, kozmikus nagyságú képekkel, a prófétaí pátoasz, amelyet leleplező-szatirikus kirohanások szakítanak meg, az akcentuális ritmusok sokszínűsége és az erőltetett értelmi ríemek alkalmazása – Majakovszkij költői rendszerének ezek a tipikus jegyei Hlebnyikov műveiben először a *Nadrágba bújt felhő* megjelenése után bukkannak fel.

Hlebnyikov 1915–1917-ben született háborúellenes versei, amelyeket később a *Война в мышеловке* (*Háború az egérfogóban*, 1919)

című poémában egyesített, rendkívül hasonlatosak Majakovszkij verseire.

Három nagyon jellemző részletet idézek:

... Вы помните? Я щеткам сапожным

Emlékeztek? A csizmakeféknek

Малую Медведицу повелел отставить от ног подошвы

Megparancsoltam, hogy a Kisgöncölt tolják el a talp lábaitól,

Гривенник бросил вселенной и после тревожно

Tízkopecjkást vetettem a mindenségnek, aztán izgatottan

Из старых слов сделал крошево.

Zagyvalékot csináltam a régi szavakból.

...И когда мне позже приспичилось,

És mikor később kedvem támadt rá:

Я, чтобы больше и дальше хохотать,

Hogy többet és tovább nevethessek,

Весь род людей сломал, как коробку спичек,

Széttröttem az egész emberi nemet, mint egy gyufásdobozt,

И начал стихи читать.

És verseket kezdtem szavalni.

Был шар земной

A földgolyót

Прекрасно схвачен лапой сумасшедшего.

Egy örült mancsa csodálatosan ragadta meg.

— За мной!

— Utánam!

Бояться нечего!

Félni nincs mitől!

Поймите, люди, да есть же стыд же,

Értsétek meg, emberek, van szégyen is,

Вам не хватит в Сибири лесной костылей,

Nem elég nektek a mankó az erdős Szibériában,

Иль позовите с острова Фиджи

Vagy hívjatok a Fidzsi-szigetről

Черных и мрачных учителей,

Fekete és komor tanítókat,

И проходите годами науку,
 és foglalkozzatok évekig a tudománnyal,
 Как должно грызть человечью руку.
 Hogyan kell rágni az emberi kezet.
 ... Вкушаеть людей à la Строганов.
 Falod az embereket Sztroganov-módra.
 Вы не взошли на мой материк!
 Ti nem jöttetek fel az én földrészemre!
 Будь же неслыхан и строго нов
 Legyen hát hallatlan és szigorúan új
 Похорон мира слепой пятерик.
 A világ temetésének vak ötösfogata.
 ... И люди спешно моют души в прачешной
 Az emberek sietősen mossák lelküket a mosodában,
 И спешно перекрашивают совестей морды,
 és sietve szépítik lelkiismeretük pofáját,
 Чтобы некто, лицом сумасшествия гордый,
 Hogy az örület arcától büszke valaki
 Над самым ухом завыл: "Ты ничего не значишь, эй!"
 Épp a fülük fölött üvölszön fel: "Ej, semmit se érsz!"

Ezekben az években Hlebnyikov verseiben ismét megjelennek az összerakott rímek, de ezeket már nyilvánvalóan Majakovszkij gyakorlata sugallta: низ рук – призрак (a kezek alja – látomás, В лесу |*Erdőben*|); ведрышка – полет дружка (vödöröcskének – a barát repülése, Бегство от себя |*Menekülés magamtól*|); тело ем – делаем (testet eszem – csináljuk), ужином – нужен нам (vacsorával – kell nekünk, Где волк воскликнул... |*Ahol a farkas felkiáltott*|); отмелью – тот милей (zátonnyal – az kedvesebb, Жены смерти |*A halál asszonyai*|); трогают – тревог уют (érintenek – izgalmak menedéke, Меня не трогают... |*Engem nem érintenek*|); позднего – среди звезд Нева (késői – a csillagok közt a Néva), дроби ком – гробиком (vágd szét a csomót – koporsócskával, Веко в глазу... |*Szemhéj a szemben*|).

Az Októberi Forradalom után Hlebnyikov munkásságában fejlődni kezd a számára új társadalmi tematika; verseket és poémákat ír a polgárháború eseményeiről, utópiákat a felszabadult emberiség jövőjéről.

Hlebnyikov 1920–1922-ben írt monumentális poémái, a Ночь в окопе (*Éjszaka a lövészárokban*), a Ночной обыск (*Éjszakai házkutatás*), a Ночь перед советами (*Szovjetekre virradóan*), a Берег невольников (*Rabszolgapart*), a Горячее поле (*Forró mező*) – dühödten leplezik le az imperialista háborút és következményeit, dicsőítik az Októberi Forradalmat mint a nép bosszúállását elnyomóin. A fenti poémák közül némelyikben Hlebnyikov ismét Majakovszkij költői módszerét követi.

A Горячее поле (*Forró mező*, 1921–1922) című poémában például Hlebnyikov továbbfejleszti a gazdagokat oltalmazó isten témáját, amely Majakovszkij *Ember* című poémájában jelenik meg, és a nép ("az utca hangja") nevében harcot hirdet a vallás ellen:

Я дочь народа,
A nép lánya vagyok,
Простая чернорабочая,
Egyszerű napszámos,
Сегодня вас свободой потчую!
Ma szabadsággal vendégellek meg titeket!
Бог! говорят на небе твоя ставка!
Isten! úgy mondják, az égben van a szállásod!
Сегодня ты – получаешь отставку!
Ma te – nyugdíjba mész!
На вилы,
Villára,
Железные вилы подыдем
Vasvillára emeljük
Святое для всех господа имя!
Az úr mindenkinek szent nevét!
Святое, седое божие имя.
Az isten szent, ősz nevét.
На небе – громовержец,
Az égben villámszóró vagy,
Ты на земле соболями шубы держишь?
A földön cobolyprémeket tartasz?

Kompozíciós elvét és poliritmikusságát tekintve Hlebnyikov poémájának éppen úgy, mint Majakovszkij *Csudajó* (1927) című poémájának előképe Blok *Tizenkettő*-je volt.²²

Az 1921-es év néhány versében és a Берег невольников (*Rabszolgapart*) című poémában szintén fellelhetők Majakovszkij *Nadrágba bújt felhő* és *Háború és világ* című poémáihoz kapcsolódó tematikai és képbeli párhuzamok.

A Трубите, кричите, несите! (*Harsondzzátok, kiáltstok, vigyétek!*) című verse, amely a Неделя помощи Поволжью (*A Volgamentének nyújtott segítség hete*) c. folyóiratban jelent meg Pjatyigorszkban, Majakovszkij verses pamfletjeiből származtatható, szatirikus hiperbolái, a leleplezés dühödt hangvétele, sőt még a szóképzés (a Majakovszkijra jellemző kicsinyítő és nagyító képzők használata) alapján is:

Вы, поставившие брюхо на пару толстых свай,
Ti, akik hasatokat egy pár vastag cölöpre tettétek,
Вышедшие, шатаясь, из столовой советской,
Tántorogva jöttök ki a szovjet étkezdéből,
Знаете ли, что целый великий край,
Tudjátok-e, hogy az egész hatalmas vidék
Может быть, станет мертвецкой?
Lehet, hogy halottá válik?
Это будут трупы, трупы и трупики
Hullák, hullák és hullácskák
Смотреть на звездное небо,
Fogják nézni a csillagos eget,
А вы пойдете и купите
Ti pedig elmentek és vesztek
На вечер – кусище черного хлеба.
Estére – egy nagy darab fekete kenyeret.

Ennek a versnek a címe összecseng Majakovszkij Два не совсем обычных случая (*Két nem egészen hétköznapi eset*) című, a На помощь! (*Segítsünk!*) című újságban (1921) megjelent versének következő sorával: Трубите же о голоде в уши Европе! (*Harsojjátok bele az éhséget Európa fülébe!*)*

Azt a kérdést, hogy az egy korban élő és egy költői irányzathoz tartozó költők munkássága hogyan hat egymásra, gyakran bonyolítja, hogy lehetetlen pontosan megállapítani egyik-másik tematikus vagy formai újítás elsődlegességét.

Majakovszkij és Hlebnyikov irodalmi kölcsönviszonyának története kivétel.

* A vers magyar fordítása a legbővebb Majakovszkij-válogatásokban sem szerepel.

Az idézett és elemzett tények világosan bizonyítják, hogy Majakovszkij és Hlebnyikov költészetének lényeges (tematikai és megformálásbeli) különbségei ellenére voltak olyan időszakok, amikor az egyik költői rendszer közvetlenül hatott a másikra.

Hlebnyikov verses és nyelvi kísérletei elősegítették Majakovszkij költői módszerének kialakulását, viszont Majakovszkij szónoki, publicisztikai verselése funkcionális változtatásokat vitt be Hlebnyikov költői rendszerébe.

(Fordította: Lieli Pál)

(Н. Харджиев: Маяковский и Хлебников. — *Из: Н. Харджиев — В. Тренин: Поэтическая культура Маяковского. М., Искусство, 1970. 96–126.*)
(Rövidítve)

JEGYZETEK

¹ Hlebnyikov poémájában nem железовут, hanem железавут áll. Hlebnyikov magyarázata szerint ez a régi елавут (buzogány) szó változata.

² Majakovszkij több más cikkében is említi Hlebnyikovot vagy nyilatkozik róla: "Napjaink festészete", Теперь к Америкам (Most: irány Amerika), "Oroszország, a művészet és mi", "Leszisták", "Csak nehogy Moszkva művészek nélkül maradjon" (1914), "Ezt a könyvet mindenkinek el kell olvasnia" (1918), Наша словесная работа (Szóbeli munkánk, 1923), "Önt nem értik a munkások és a parasztok" (1928).*

³ Paszternakra Hlebnyikov követőjén, Aszejeven keresztül hatott, akinél már az 1912–1913-ban írott verseiben archaizáló tendenciák jelentkeztek (lásd a "centrifugisták" első, Руконог [Kéz-láb] című gyűjteményét). Aszejevnek ezen verseivel érzékelhetően összecseng Paszternaknak ugyanott megjelent három verse: az Об Иване Великом (Nagy Ivánról), a Мельхиор (Melchior) és a Цыгане (Cigányok, amely jellemző "balkanizmusokra" épült). Ezeket nyilván maga Paszternak is annyira "paszternakiatlannak" tartotta, hogy egyik kötetébe sem vette fel őket. Ugyanakkor Paszternak költői fejlődésében a rövid "aszejevi" (vagy "hlebnnyikovi") korszak nagy jelentőségű volt. Éppen akkor alkalmazta először az erőltetett hangismétlések módszerét, amellyel értelmileg elszigetelt szavakat közelített egymáshoz és alakított át. Hlebnyikov művei iránt azonban Paszternak sohasem mutatott különösebb érdeklődést. Figyelemre méltó, hogy Paszternak a jelen cikk szerzőjével folytatott egyik beszélgetése során Hlebnyikovról mint "igen tiszteletreméltó, de rettentően idegen" költőről emlékezett meg.

* Ha a prózai írások címe nincs meg a magyar Majakovszkij-gyűjteményekben (Válogatott művek, I–III. Bp. 1957; Válogatott művek, I–II, Bp. 1968; Oroszország, a művészet és mi, Bp. 1979), akkor azok eredeti orosz címét is megadjuk.

⁴ Л. Сабанеев: Воспоминания о Скрыбине (Emlékezés Szrjabin-ra), М., 1925, 250–252.

⁵ Így például V. Markovnak, a "The Longer Poems of Velimir Khlebnikov" (Velimir Hlebnikov hosszabb versei, 1962) című könyv szerzőjének nem sikerült megfejtenie a хчея szó értelmét, ezért A. M. Remizovtól kért segítséget, akinek megjegyzései ugyanebben a műben jelentek meg. A хчея alak viszont nyilvánvaló, a verssort is eltorzító sajtóhiba (a Сельская очарованность |Falusi bűvölet| című poémában). A rímelő pároshoz hasonlóan ez a sor kanonikus négyütemű jambusban íródott. A mérték által sugallt helyes olvasat a következő:

и паутины ячея
 és a pókháló szeme,
и летних мошек толчея.
 és a nyári muslicák raja.

⁶ A Lenin-könyvtár kéziratára.

⁷ Творчество (Alkotás, Vlagyivosztkok) című folyóirat, 1920, I, 25.

⁸ Нижегородец című újság, 1913, 272. szám.

⁹ Lásd a következő feljegyzést Hlebnikov egyik füzetében (1908): бог и божики подручные (isten és segéd-istenkék).

¹⁰ Vö. a Наше воскресенье (A mi ünnepünk, 1923) című versét is:

Нам
 не бог начертал бер
 nem Isten mérte ki
 пályánkat
 (Simor András fordítása)

¹¹ Vö. A. Szkrjabin Предварительное действие (Előjáték) című művében a Песня-пляска павших (Az elesettek dala-tánca) című részletet:

Мы по тропам, по изрытым,
 Mi a felásott ösvényeken (megyünk),
Тропам трупами покрытым...
 Hullákkal borított ösvényeken...
 (A Русские пропилеи |Orosz propileusok| című gyűjtemény, Moszkva, 1919, VI, 220.)

¹² Megjegyezzük, hogy Hlebnikov ismerte a francia költészet *vers libre*-jét is. 1906–1908-ban Hlebnikov eredetiben olvasta a francia szimbolisták versesköteteit (lásd: Неизданные произведения |Kiadatlan művek|, 445.). Hlebnikov egyik korai verse, a За дорогой... (Túl az úton) Verhaaren "A kovács" című versének szabad fordítása. Hlebnikov prózája (a "Ka" és egyebek) mozaikos szemantikai kompozíciója alapján A. Rimbaud "Les Illuminations"-jából eredeztethető. Ettől függetlenül Hlebnikovot mind a mai napig az idegen nyelvű költői kultúráról elszigetelt archaistának tartják.

¹³ Vö. a következő verses közmondásokat: У сура дуба, у суха сука привязана сука (Nedves tölgyfa száraz ágához van kötve a szuka), Жни, баба, полбу, да жди себя по лбу (Arasd, asszony, a tönkölybúzáat és várd, hogy homlokon csarjanak – kb. ne várj köszönetet a nehéz munkáért), – молот хоть молод, да бьет старо (bár fiatal a kalapács, mégis öregén üt). – In: Ф. Буслаев: Русская народная поэзия (Orosz népköltészet), Санктпетербург, 1861, 121–133.

¹⁴ А Смерть Маяковского (Majakovszkij halála, Berlin 1931) című gyűjteményes kötet, 27.

¹⁵ Vö. Majakovszkij Пятый Интернационал (Az ötödik Internacionálé, 1922) című poémájában:

В креслах времен
Az idők karszékében

¹⁶ А Смерть Маяковского (Majakovszkij halála, 1931) című gyűjtemény, 24–25.

¹⁷ Ezt 1963-ban Sz. Ja. Marsak mondta el nekem, aki 1928-ban beszélt A. V. Vasziljevvel.

¹⁸ Lásd úgyszintén az "Einstein rádiójáról" szóló sorokat Hlebnyikov egyik utolsó versének, a Я волна... (Hullám vagyok, 1922)-nak kéziratában.

¹⁹ А "Nadrágba bújt felhő"-ről Hlebnyikov említést tesz "Oleg Trupov" (1915–1916) című poémájában.

²⁰ Érdekes összevetést kínál Majakovszkij jellemzése Hlebnyikov egyik, valószínűleg 1922-ben született versében:

Трижды ве, трижды эм!
Háromszoros vé, háromszoros em!
Именем равный отцу!
Nevében atyjával felér!
Ты железо молчания ешь,
A hallgatás vasát eszed,
Ты возницей стоишь
Kocsisként állsz
И слова гонишь бичом
És a szó ostorával hajtod
Народов взволнованный круг!
A népek izgatott körét!

²¹ Vö. a Majakovszkijnek ajánlott Признание (Vallomás) és Кто (Ki?) című verseket, valamint Majakovszkij iránti barátságos hangvételét a Ну, тащися, Сивка (No, kullogj, Deres, 1922) című versében.

²² Blok "Tizenkettő"-jének a Горячее поле (Forró mező) című poémára tett hatására először V. Trenyin és N. Hardzsijev a Ретушированный Хлебников (Retusált Hlebnyikov) című cikkükben mutattak rá (Литературный критик, 1933, №6, 150.).

HLEBNIYKOV ÉS A KÉPZŐMŰVÉSZET

Hlebnyikov 1908-ban érkezik Pétervárra, beiratkozik az egyetemre, s hamarosan bekapcsolódik a főváros lüktető művészeti életébe. Megismerkedik a szimbolista költőkkel, akik Vjacseszlav Ivanov lakásán (vagy ahogy nevezték: a "toronyban") tartották rendszeres összejöveteleiket, de kapcsolatba kerül az orosz művészet megújulásának útjait kereső fiatal festőkkel is. Ezekben az években Pétervárott két centrum körül csoportosultak a kísérletező művészek: az egyik Ny. I. Kulbin köre, a másik pedig M. V. Matyusin és Jelena Guro Licejszkaja utcai lakása volt.

Kulbin csoportja volt Pétervárott a legelső avantgárd művész társaság. Számos kiállításuk egyikén (a "Treugolnyik" [Háromszög] elnevezésű, "Impresszionisták stúdiója" csoport 1909-es kiállításán) Hlebnyikov is részt vett. Itt nemcsak festmények és grafikák szerepeltek, egy elkülönített részlegben néhány író kézírásos munkáját is bemutatták. Egyelőre még nem sikerült tisztázni, hogy Hlebnyikov rajzokat is állított-e ki, vagy csupán kézírásos munkákat, a neve mindenestre szerepel a katalógusban. Kulbin a kiállítást követő évben adta ki az *Impresszionisták stúdiója* című almanachot; ebben jelent meg először Hlebnyikov híres verse, a *Röhögtető bűvige*.

Matyusinnak és Jelena Guronak Vaszilij Kamenszkij mutatta be Hlebnyikovot, aki ezután gyakran megfordult a Licejszkaja utcai lakásban, majd pedig a Peszocsnaja utcai faházban, amely hamarosan az orosz kubofuturisták főhadiszállása lett. Itt ülésezett a "Hylaia" irodalmi csoport, amelynek Hlebnyikov is tagja volt. Gyakran találkozott itt Majakovszkijjal, a Burljuk-fivérekkel, Krucsonihhal, Filonovval, Rozanovával, Maleviccsel. 1913-ban a "Hylaia" csatlakozott a "Fiatalok szövetségéhez", s ettől kezdve Hlebnyikov még szorosabb kapcsolatba került a képzőművészekkel. E szerteágazó kapcsolatok közül most csak négyre térünk ki.

Hlebnyikov a "Hylaia"¹ csoport tagjaival együtt 1913 márciusában csatlakozott a "Fiatalok szövetségéhez"², ugyanakkor, amikor K. Sz. Malevicset is a társaság tagjává választották. Kettejük első alkotói együttműködésére még ebben az évben sor került: Malevics illusztrálta V. V. Hlebnyikov, A. J. Krucsonih és Jelena Guro *Hárman* című kötetét, amihez M. V. Matyusin írt előszót (név nélkül). E munkával kapcsolatosan számos adat maradt fenn a kötet kiadójához, Matyusinhoz címzett levelekben. A június 28-án kelt válaszelevélben Malevics ezt írja: "... említi levelében a *Hárman* című könyvet: nagyon jó érzéssel tölt el, hogy én is adózhatok elhunyt társunk emlékének".³ Jelena Guro ugyanis a kötet összeállításában közben halt meg: az ő emlékének szenteli Malevics a borítólapon szereplő rajzot, illetve a könyvben elhelyezett illusztrációkat. Julius 3-án ezt írja: "Megkaptam öntől a könyv tervét. Ezen elsőként Hlebnyikov neve szerepel, utána Krucsonihé, s csak ezután következik Jelena Guroé. De ha már egyszer ezt a könyvet Jelena Guronak ajánljuk, engedje meg, hogy az ő nevét írjam elsőnek. Így egyszerűbb, és így is illő".⁴ Fennmaradt egy fénykép, amely bepillantást enged a művész műhelyébe: a fotón Krucsonih látható, kezében a borító vázlattervével. Malevics a végső változatban Guro nevét egy ellenkező oldalra fordított nagy vesszővel választja el az almanach két másik szerzőjének nevétől. A borítón kívül a könyvben még négy Malevics-kép és -rajz reprodukciója szerepel.

A "Hylaiával" történt egyesülés után megélénkült a "Fiatalok szövetségének" tevékenysége. A "Szövetség" – a "Hylaia"-tagok kezdeményezésére – elhatározza, hogy színházi előadásokat rendez. Krucsonih erre így emlékezik vissza: "A Fiatalok szövetségének tagjai látták, hogy a színházakat basáskodó vénemberek uralják, s ugyanakkor tanúi voltak annak is, hogy mekkora sikert aratnak a mi estjeink. Erre aztán úgy döntöttek, hogy nagyszabású akciót indítanak, megmutatják a világnak, milyen az első futurista színház. 1913 nyarán darabot rendeltek tőlem és Majakovszkijtől. Őszre kellett elkészülnünk".⁵

1913 tavaszán Matyusin nyaralót bérelt a Karéliai-félszigeten, két kilométerre Uusikirkko (ma: Kanneljarvi) állomástól.

Tavakkal övezett finn fenyves közepén itt rendezték meg "A jövő dalnokainak első össz-oroszországi kongresszusát" (június 18–19), amelyen a házigazdán kívül Malevics és Krucsonih is részt vett. Várták Hlebnyikovot is, aki Asztrahanyból érkezett volna, ha fürdés közben véletlenül nem ejti tengerbe az utazásra félretett pénzt.

A kongresszus résztvevői manifesztumot tettek közzé, amelyben kinyilatkoztatják, hogy rohamot indítanak "az elsatnyult művészet védőbástyája", a hagyományos színház ellen, s gyökeresen átformálják azt. Új színházat alapítanak: "Bugyetljanyin" (A jövő államának polgára) néven, bemutatják Krucsonih: *Győzelem a Nap felett* (opera), Majakovszkij: *Vasút*, Hlebnyikov: *Kardcsonyi mese*⁶ című darabjait.

Az operán azonnal dolgozni kezdtek: Krucsonih írta a librettót, Matyusin komponálta a zenét, Malevics pedig a jelmez- és díszletterveket készítette. Művészeti kérdésekben teljes volt köztük az egyetértés: "Krucsonih, Malevics és én együtt dolgoztunk, de mindegyikünk a maga alkotói módszerével értelmezte és építette tovább azt, amit a másik megkezdett. Közös erőfeszítéssel készült az opera: a szó, a zene és a térbeli forma közegében."⁷

Az előadásokat az Officerszkaja utcai (ma: Dekabristák utcája) vurstli színpadán tartották. December 2-án és 4-én a *Vlagyimir Majakovszkij* c. tragédiát játszották P. Ny. Filonov és I. Sz. Skolnyik díszleteivel; 3-án és 5-én pedig a *Győzelem a Nap felett* c. előadás ment. Hlebnyikov nem készítette el az ígért darabot, írt viszont egy prologust a *Győzelem a Nap felett*-hez, amit az előadás során Krucsonih olvasott fel, s ő játszotta a "Narrátor", sőt az "Ellenség" szerepét is. A "Prologus" után a függönyt nem felhúzták, hanem kettészakították. A nézők még fel sem ocsúdhattak az ámulatból, amikor a reflektorral vakítóan megvilágított színpadon megjelentek az opera szereplői, akik közül különösen a "Jövőbeli daliák" keltettek nagy hatást hatalmas termetükkel. Az előadás példátlan botrányt kavart. A publikum két táborra szakadt: míg egy része viharos felháborodással fogadta az előadást, a másik kitörő lelkesedéssel üdvözölte – az utóbbiak voltak kevesebben. Így debütált Hlebnyikov a színpadon.

Az opera színrevitelével kapcsolatos munka mérföldkövet jelentett Malevics művészi pályáján. B. K. Livsic, aki ott volt az

előadáson, évekkel később azt mondta, hogy Malevics jelmezei, díszletei és az egész színpadkép olyan volt, mint valami "szemkápráztató bűvészműtátrány": "Ez már az a metalogikus festészet volt, ami a szuprematizmus megszállott tárgynélküliségét előlegezte."⁸ Ez természetesen már csak az eltelt évek távlatából visszatekintve állapítható meg, akkoriban, 1913 decemberében azonban még maga Malevics sem sejtette, hogy mekkora fordulat következett be pályáján. 1915-ben, az opera színrevitelével kapcsolatos emlékeit felidézve, azt írta Matyusinnak: "Most érik be akkori, öntudatlan tevékenységünk hallatlanul gazdag termése".⁹

A *Győzelem a Nap felett* bemutatója után nemsokkal, Malevics és O. V. Rozanova¹⁰ illusztrációkat készített Hlebnjikov és Kruacsonih *Játék a pokolban* című poémájának második kiadásához. Malevics tervezte a borítót (egy ördögfej lendületes rajza), s ezen kívül még három illusztrációja szerepel a kötetben. A litográfiai eljárással készült könyv 1914 februárjában jelent meg.

1915. december 17-én nyílt meg Dobicsina Művészeti Irodájában (Mars mező 7.) "Az utolsó futurista kiállítás o-lo". Malevics itt mutatta be először szuprematista vásznait. A képek tárgynélküliek, térszerkezetük azonban pontosan ellenőrzött, törvényszerű viszonyrendszeren alapult. A világegyetem a művészek számára geocentrikus maradt – Galilei, Kopernikus és Giordano Bruno felfedezései ellenére is –, képzeletüket továbbra is fogva tartotta a Föld vonzereje; megdönthetetlen evidencia maradt számukra a perspektíva és a horizont, a "fent" és "lent" fogalmainak léte.

Malevics viszont mintegy a kozmoszból tekintett a Földre (pontosabban: egy "szellemi világmindenség" határozta meg látásmódját), s ebből a nézőpontból kiindulva a megingathatatlan kánonok azonnal érvényüket veszítették. "A szuprematizmus módszerével jutottam el – írta –, a tudattalan feltáráshoz. Új festészetem már nem kizárólag földi jellegű. Elhagytam a földet, akár egy szüette házat. Az emberben, az emberi tudatban valóban él az űr iránti vonzódás, a vágy, hogy "elszakadjon a földgolyótól".¹¹

Az asztalon heverő almát a körülötte lévő térrel, tárgyakkal mérjük össze, az emberhez viszonyítjuk. A makrokozmoszból nézve azonban tárgyiséga mintegy szétporlik: kiterjedésük és metrikájuk alapján a világok nem vethetőek össze. Malevics új, a kozmosz, "az ég felé törő" festészetében hasonlóképpen porlik szét a tár-

gyiság. A földi "támpontokról" lemond: tárgy nélküli képein már nyoma sincs a "fent" és "lent", "jobb" és "bal" képzetének, minden irány egyenrangú, akárcsak a világmindenségben. A műalkotás szerkezetének megszervezésében ez már olyan mértékű autonómiát eredményez, ami mellett megszakad minden kapcsolat a gravitáció diktálta irányokkal. Külön kohéziós-gravitációs "erőtérrel" rendelkező, önálló, önmagába zárt világ jön létre, amely ugyanakkor egyenrangúként viszonyul az univerzális világharmóniához. Malevics tárgy nélküli képei nem szakítanak a természetelvűséggel, nem véletlenül használja szuprematista munkáira vonatkoztatva az "új festészeti realizmus" elnevezést. Ez a "természetelvűség" azonban más, planetáris-kozmikus síkon jelenik meg. Malevics képeinek tere mintegy kilép a gravitáció szférájából, többé már nem geocentrikus, azaz nem egysége többé a világharmóniának.

Hlebnyikov figyelemmel kísérte Malevics munkásságát, s azonnal felfigyelt tárgy nélküli képeire. Amikor 1916 tavaszán, valószínűleg márciusban, Hlebnyikov Malevics moszkvai műtermében járt, már kifejezetten a tárgy nélküli rajzok érdekelték. "Volt nálam Hlebnyikov, elvitt néhány rajzot, hogy kielemezze a mennyiségi arányokat. Az eredmény: 317 és — azt hiszem —, 365. Úgy gondolom, Hlebnyikov ezekre a számokra alapozza a különböző oksági törvényeket". Malevics később még hozzáteszi: "A Hlebnyikov által kapott számok amellet szólhatnak, hogy a supremus-ban valami többlet rejlik, valami, aminek megvan a maga saját törvénye, sőt, talán az a törvény nem más, mint a teremtés (alkotás) egyetemes törvénye; s hogy az az erő, amely rajtam átárad, nem más, mint a teremtés törvényeinek egyetemes harmóniája, amely mindent vezérel; és mindaz, ami eddig volt, lényegtelen."¹²

Malevics újabb munkáiban éppen a legfontosabb vonás, a "planetáris autonómia" keltette fel Hlebnyikov érdeklődését. A "planetáris autonómia" elvének megfelelően minden egyes műalkotás egy "kis világmindenséghez" hasonlatos, önmagába zárt világ, amelynek törvényszerűségei egyazon számokban fejezhetőek ki. Három év múltán a költő újra előveszi Malevics rajzait. *A világmindenség fejeje, az idő a térben* (1919) című elméleti vázlata Malevics rajzainak, azaz satírozott, árnyékoltan felépített vázlatainak az elemzéséből született. Hlebnyikov a makro- és mikrovilág azon egységéről ír, amelynek alapját az idő kategóriája képezi. Összehasonlítja egymással a föld és a vörös vértest felszínét — a vörös vér-

testet az Ember-Univerzum Tejútjának Honpolgáraként kezeli –, s megállapítja; "Az Égi Univerzum Honpolgára és a Test-Univerzum Honpolgára között szerződés kötött. Íme: ha a Föld-csillag felületét elosztjuk a vértess-csillag felületével, akkor a 365-ös számot kapjuk a tizedik hatványon (365^{10}), ami nem más, mint a két világ fenséges összhangzata, az embernek ahhoz való joga, hogy első legyen a Földön". Majd hozzáteszi: "A holt és az élő Tejút mint két egyenjogú jogi személy itt kézjegyével látta el a szerződést".

Ezekből az elvekből indul ki Hlebnyikov, amikor "számításokat végez" Malevics – autonóm "grafikai világoknak" tekintett – rajzain, s újracsak ugyanahhoz a fundamentális számhoz, a 365-höz ("árnyékolt év") jut. A két tézist tartalmazó Hlebnyikov-szöveg a rajzok elemzéséből levont következtetésekkel zárul: "Malevics néhány árnyékolt vázlata, a fekete síkok és gömbök kristálycsoportja alapján megállapítottam, hogy a tér legnagyobb árnyékolt-sága és a legkisebb fekete kör közötti arány 365. E síkkombinációkban tehát kimutatható az árnyékolt év és az árnyékolt nap. Újra megpillanthattam a tér felett uralkodó időt a festészet területén. E festő tudatában a fekete és fehér színek hol tényleges harcot vívnak egymással, hol pedig teljesen eltűnnek, hogy átadják helyüket a tiszta mértéknek."¹³

E tömör sorok mind a mai napig kulcsot jelenthetnek Malevics tárgy nélküli munkáinak megértéséhez.

Hlebnyikov és Filonov

Hlebnyikov és Filonov a háború előtti években állt legközelebb egymáshoz: kölcsönös vonzódásuk mély nyomot hagyott mindkettejük művészetében. Filonov nevével találkozhatunk Hlebnyikov naplójában, egyik képe egy Hlebnyikov-vers motívumaként tér viszsza, arca, alakja feltűnik a *Ka* című elbeszélésben is. Hlebnyikov rokonvonásokat fedezett fel időfelfogásukban: az időt mindketten a lét meghatározó alapjának tekintik ("время мера мира" – az idő a világ mértéke). "Találkoztam egyszer egy festővel – írja Hlebnyikov –, és megkérdeztem tőle, megy-e a háborúba. Így felelt: "Háborúzik én is, csak hogy a harcot nem a térért, hanem az időért

vívom. Ülök a lövészárokbán és egy darabka időt elragadok a múlt-tól".¹⁴

Filonov kritikusan viszonyult a futurista költők műveihez, Velimir Hlebnyikov alkotásait azonban megkülönböztetett figyelemmel kezelte. Megfestette portréját, rajzsorozatot készített verseihez. Krucsonih így emlékezik: "Filonov általában keveset beszélt, zárkózott, rendkívül büszke és türelmetlen volt (ebben nagyon emlékeztetett Hlebnyikovra). ... Ki nem állhatta a félmegoldásokat. Noha visszavonultan élt, Hlebnyikovval nagyon összebarátkozott. Emlékszem, a *Rettegett Velimir* című Hlebnyikov-portrén Filonov a költő magas homlokára erőteljesen kidomborodó, duzzadt, mintegy a gondolkodástól feszülő eret festett".¹⁵

Bár ez a portré elveszett, egy Hlebnyikov-versben nyoma maradt:

Я со стены письма Филонова
Смотрю, как конь усталый, до конца.
И много муки в письме у того,
В глазах у конского лица.¹⁶

A költő nagyon pontosan látta Filonov képeinek jellegzetes vonását, az antropomorf lófejek mély pszichológiai tartalmát, illetve, ennek ellentettjét, az emberi arc közelítését az állati tekin-tethez (*Igáslovak* stb.).

1910 elején indult meg a futurista költők és festők litogra-fált almanachjainak kiadása. Filonov is bekapcsolódott ebbe a mun-kába, s Hlebnyikov verseit választotta ki illusztrálás céljából. Két egyenrangú s művészileg egymáshoz közelálló alkotó rendkívül termékeny találkozása jött így létre.

A litográfiai eljárással készülő kéziratos könyv tervezésé-ben részt vevő költők és képzőművészek arra törekedtek, hogy ki-aknázzák a kézírásban, a sorok "grafikájában" rejlő képi, kifeje-zésbeli többletet. E kifejezésbeli többlet természetét vizsgálva Hlebnyikov két tételt emelt ki: "1. ... a hangulat írás közben megváltoztatja a kézírást. 2. ... a hangulat által sajátos módon megváltoztatott kézírás a szótól függetlenül közvetíti e hangula-tot az olvasó felé".¹⁷

A *Válogatott versek* (Szent-Pétervár, 1914) című kötetben szereplő *Galíciai éjszaka* és *Perunhoz* című versekhez készített

rajzokban, illetve a versszövegek kézírásos képének kialakítása-
kor Filonov remekül érvényesíti a költő fönti tétéleit. Kevésnek
találja a – magában a kézírásban rejlő – képi kifejezőerőt; a vo-
nal méretével, színével (a fekete mennyiségével) és karakterével
kiemeli a sorokat, a kulcsszavakat, hangsúlyoz bizonyos betűket-
hangokat. Ennek az eljárásnak köszönhetően a *Galiciai éjszaka* és
a *Perunhoz* című versek kézírásos változata sajátos "hangírásként"
jelenik meg: a sorok grafikai partitúrájában láthatóvá válik a
vers képi értelme, ritmikai mozgása, az intonáció emelkedése,
esése, a hangsúlyozás.

Hlebnyikov "egyetemes világnyelvet" akart létrehozni, olyan
nyelvet, amelyet minden nép megérthet. Filonov ebből a törekvés-
ből indul ki s ezt fejleszti tovább, amikor az egyes betűket rajz-
zá, a szó egészét jelölő ikonikus jellé formálja át. A hangírás
és az ideografikus írásmód összekapcsolásával megkísérli, hogy az
írást visszavezesse eredetéhez, a piktográfiához és a hieroglif
jegyekhez. A шиповник (vadrózsa) szóban például a "k" hangot vi-
rágzó, csipkebogyós vadrózsa-gally alakúra rajzolta. Eképpen egy
hangsor és egy vizuális sor keletkezik, s ebből egy gazdagabb je-
lentéstartalmú költői kép jön létre.

Fél évvel a *Válogatott versek* megjelenése előtt a "Fiatalok
szövetsége" *Kínai pásztorsíp* címmel régi kínai verseket ad ki V.
Jegorjev és V. Markov fordításában.¹⁸ Markov az előszóban a kínai
költészet sajátosságát a hieroglif írásmóddal magyarázza: "A kí-
nai nyelv írásjegyei lehetővé teszik, hogy közvetlenül, a hang
megkerülésével fejezhessük ki a gondolatot. (...) A kínai nyelv-
vet tehát egyrészt vizuális úton, másrészt pedig hallás útján
értjük meg. Ez a kettősség hozta létre azt a különös szépséget,
amely egyetlen más nyelv számára sem hozzáférhető."¹⁹ Erre a ket-
tős hatásra törekedett Filonov is, aki mindenki másnál mélyebben
értette Hlebnyikov "egyetemes világnyelvének" elveit. Maga a költő
is úgy vélte, hogy a kínai és a japán hieroglif írásmód tipo-
lógiailag közel van ahhoz az általa keresett nyelvhez, amelyet
minden nép megérthet. "A néma írásjegyek nyomán elhal a bábeli
nyelvezavar" – írta.²⁰ Hlebnyikov nagyra értékelte Filonov rajza-
it, bár csak mellékesen írt róluk: "Megkaptam a *Válogatott ver-
sek*-et. Tiszteltetem Filonovot. Köszönöm a jó rajzokat".²¹

Mindketten sokat foglalkoztak az archaikus költészettel és
képzőművészettel, mégpedig azzal a céllal, hogy megtisztítsák

verbális és vizuális archetípusokat a későbbiekben reájuk rakódott hordalékoktól. Munkáikat az értelmi többsíkúság jellemzi, ezen kívül Hlebnyikov verseinek és Filonov képeinek egyaránt sajátja az archaizmusok és neologizmusok ütköztetése. Ez a sajátosság művészi rendszerük minden egyes szintjét áthatja: Hlebnyikovnál az elemi "beszédhangtól" a "csillag-nyelv", azaz az "egyetemes világ-nyelv" egészéig, Filonovnál pedig a kép alapjául szolgáló elemi "atomoktól" egészen a műalkotások kozmikus jellegű makrostruktúrájáig mindenütt jelen van. Ezeken az általános, elméleti jellegű rokonvonásokon kívül számos más, egészen meglepő egybeesés fedezhető fel Filonov verseiben és Hlebnyikov rajzaiban. Filonov egyetlen költői próbálkozása, a *Szószadvány a világ sarjadványairól* (Проповень о проросли мировой, 1915) című ritmikus, tördelt prózaformában írt mű, közel áll Hlebnyikov kísérleteihez. Hlebnyikov egyébként sokatígérőnek tartotta Filonov költői indulását: "Filonovtól, az írótól, jó írásokat várok; már ebben a könyvben is vannak olyan sorok, amelyeknél jobbat aligha írtak a háborúról."²²

Hlebnyikov néhány fennmaradt rajza térformálását tekintve rokonítható Filonov grafikai megoldásaival. Erre elsőként Krucsonih hívta fel a figyelmet, amikor Hlebnyikov *Válogatott verseinek* illusztrációiról beszélt: "Rendkívül jó rajzok, igazi grafikai remekművek, de a legérdekesebb bennük igazából az, hogy teljesen egybevágunk Hlebnyikov költeményeivel, sőt, még rajzaival is – mind tematikai, mind technikai értelemben; erről bárki meggyőződhet Hlebnyikov kézírásos munkái alapján, amelyek a *Lityeraturnaja gazeta* 1932. június 29-i számában jelentek meg. De közel állnak Hlebnyikov vázlataihoz azok a Filonov-rajzok is, amelyek a *Szószadvány a világ sarjadványairól* című könyvében láthatóak."²³

Hlebnyikov és Tatlin

1922 nyarán távirat érkezett Szantalovo faluból Pétervárra, a Művészeti Kultúra Múzeumába: Hlebnyikov beteg, segítségre van szükség. A táviratot P. V. Miturics küldte, aki a novgorodi kormányzóság egy eldugott falujában volt családjával és a beteg költővel. P. A. Manszurov így emlékszik vissza erre az eseményre: "S ha már Ön említi Hlebnyikov 1922-ben bekövetkezett halálát, én is elmondanám, hogy még halála előtt kijelöltek, utazzak el hozzá Szanta-

lovoba, a novgorodi kormányzóságba, s próbáljam anyagilag segíteni. Hlebnyikov betegen feküdt, Miturics volt mellette, de neki sem volt egyetlen kopejkája sem. Mielőtt elindultam volna (én voltam a legfiatalabb az INHUK Tanács²⁴ tagjai között, azért esett rám a választás), távirat érkezett, hogy Hlebnyikov meghalt. Úgy-hogy az utazásra már nem került sor."²⁵

Épp akkoriban zajlott az "Új Művészeti Áramlatok Egyesületének" kiállítása a Művészeti Kultúra Múzeumában (Izsák tér 9.); ennek keretében rendezett Tatlin egy Hlebnyikov-émlékkiállítást. Így írt erről Mituricsnak: "Csak hogy tudd, közlöm veled, mihelyt hírét vettük, hogy Hlebnyikov meghalt, a m i n t tehettük, megemlékeztünk erről az eddigi életünk során történetekhez képest sokkal, de sokkal fontosabb eseményről. A kiállításon a térbe hatoló síklapokat helyeztünk el, amelyek intenzitásukat, valamint nagyságukat tekintve minden más kiállított tárgyat felülmúltak."^{26*}

Tatlin Hlebnyikovot a modern művészet legjelentősebb alakjának tartotta, jól ismerte és nagyra értékelte munkásságát. Meg egyáltalán nem vizsgálták, milyen rejtett hatást gyakoroltak a hlebnyikovi eszmék Tatlin művészi kísérleteire. A neki címzett verssorok mindenesetre azt jelzik, hogy Hlebnyikov is nagy tisztelettel viseltetett az iránt a művészi bátorság iránt, amely Tatlint az alkotás járatlan útjaira vezette:

Татлин, тайновидец лопастей	Tatlin, a csavarszárny-álmodó,
И винта певец суровый,	Forgattyúk büszke dalnoka,
Из отряда солнцеловов.	Csapattal járó napvadász.
Паутинный дол снастей	Pók-kötélzeten csomó,
Он железною подковой	Vaskeze rántotta oda,
Рукой мертвой завязал.	Mely messzebb nyúlt, mint a halál.
В тайновиденье щипцы	Titokba látó fogó
Смотрят, что он показал,	Mozdul, nézik, mit talál,
Онемевшие слепцы.	Léten túl ébredt szemek.

* A dokumentumok fordítását a *Tatlin* (Budapest, Corvina, 1984) című kötetből vettük át, kisebb terminológiai módosításokkal. (A ford.)

Так неслыханны и вещи,
Жестяные – кистью вещи.²⁷

Oly hal/1/hatatlan látnokok
E térre festett bádogok.
(Zalán Tibor fordítása)

A verset Tatlin új, a kortársakat is megdöbbentő munkái ihlették. A "térre festett bádogok" kifejezés azokra a különböző anyagokból készített "képreliefekre" és "kontrareliefekre", dombozművekre és térbeli konstrukciókra utal, amelyeket Tatlin 1914–1915-ben mutatott be először a moszkvai és pétervári kiállításokon.

Hlebnyikov halálának évfordulóján Tatlin színre vitte a Művészeti Kultúra Múzeumának nagytermében a *Zangezi* című drámai költeményt, amelyben a költő összegezte az emberiség egyesítésére hivatott "csillagnyelv" kidolgozása során szerzett tapasztalatait. Ez a sok tekintetben titokzatos alkotás nagyfokú belső koncentrációt és szellemi erőfeszítést igényel, enélkül nem fogható fel a poémát betöltő eszmék, képek, hangok bonyolult világa. Hlebnyikov a műben egységbe foglalja a hangról és a szóról, az emberiség történelméről, valamint a térről és az időről – mint a "világ mértékéről" – alkotott elképzeléseit. Hlebnyikov szerint a nyelv mélyrétegeiből előtűnnek a tér és az idő örök törvényei: "A tér hangzik az ábécén keresztül"; vagy: *Zangezi* monológjai "olyan, csillagnyelven írt dalok, ahol a szavak algebrája arsi-nokkal és órákkal van elegyítve".²⁸

Rendkívül figyelemreméltó a *Zangezi* zeneisége, ritmikai képletének változatossága és tökéletessége. Vegyük például azt a helyet, amikor *Zangezi* lóra ül és lendületes vágtaiba kezd, amit a "cs" hang ismétlődésének növekvő tempója jelez:

Иверни выверни
Умный игрень!
Кучери тучери
Мучери кочери,
Точери тучери
вечери очери
Чотками чуткими
Пали зари.

Kifordíts, kifordíts
Ugratsz igric!
Csicseri, csucsori,
Kincseri, kuncsori,
Tőcsiri, tücsiri,
vacsora, vicsora.
Csattogó olvasón
Lemorzsolt hajnalok.

(Szilágyi Akos fordítása)

Első látásra a metalogikus nyelvhez tartozónak véljük az idézett sorokat, ám fokozatosan előtűnik a vers szigorú értelmi "rajzolata". A vágta ritmusát felidéző hangsorba a tovatűnő felhők, az est, az éjszaka, a hajnal képei szövődnek. A *Zangezi*-ben több olyan sor van, amely – jelentésbeli tömörsége folytán – akár versbe szedett aforizma is lehetne.

A versekkel, prózai betétekkel és matematikai számításokkal kombinált poémát Hlebnyikov "metaelbeszélésként" definiálta: "Az elbeszélés szavakból emelt építmény. A metaelbeszélés elbeszélésekből építkező architektúra."²⁹ A poéma 16 részből – Hlebnyikov megfogalmazása szerint: "szósíklap-köteg"-ből – áll.

Az előadást háromszor mutatták be: 1923. május 11-én, 13-án és 30-án. Az első és második felvonás közti szünetben Ny. Ny. Punyin tartott előadást a hlebnyikovi időtörvényekről, L. P. Jakubinszkij³⁰ pedig a poéma nyelvi szerkezetét elemezte. Az előadásról alig van dokumentum: sem fénykép, sem leírás nem maradt fenn. Mindössze három Tatlin-rajz áll rendelkezésünkre – a *Zangezi* egyik figurájáról, a "Kacaj"-ról, valamint két színpadkép-terv: egy piramis alakú építmény, amelynek tetejéről Zangezi, a bölcs és próféta (Tatlin alakította) szól a tömegekhez. Az előadásban a Művészeti Akadémia, a bányászati főiskola és az egyetem hallgatói léptek föl. "Ez szándékosan történt így – írja Tatlin –: a hivatásos színészek a régi és a modern színház hagyományain nevelkedtek, a *Zangezi* azonban túlságosan új alkotás ahhoz, hogy bármiféle meglévő hagyománynak alá lehessen vetni."³¹

A sajtóban úgyszintén alig maradt nyoma az előadásnak: mindössze Tatlin és Punyin jegyzetei a *Zsizny iszkussztva*-ban. Punyin azt írta (a második előadás után), hogy vannak olyan események, amelyeknek horderejét csak jóval az után lehet felmérni, miután megtörténtek. A *Zangezi*-előadásra utalva megjegyzi: "Tatlin és Hlebnyikov ideje még nem érkezett el. De ha itt lesz, az emberek sokszor fogják emlegetni ezt a két estét, s törni fogják a fejüket, hogy rekonstruálják az eseményeket. És azoknak, akik felújítják az előadást, nem csak a csillagok fognak tapsolni".³²

Az előadásokat telt ház előtt játszották, értetlenség és elragadtatás, megnemértés és élénk érdeklődés közepette. Tatlin mindent megtett azért, hogy a scenográfia eszközeivel megértesse a nézőkkel a *Zangezi* alapeszméit. "Úgy döntöttem, hogy a nyelvi konstrukcióval párhuzamosan hozom létre a darab anyagi konst-

rukcióját. E módszer segítségével egységes egésszé lehet ötvözni két különböző szakmában alkotó ember munkáját, ami elengedhetetlenül fontos ahhoz, hogy Hlebnyikov művészetét közelebb tudjuk vinni a tömegekhez".³³ A fő építményen kívül – amelynek tetejéről Zangezi beszélt – Tatlin készítette a színpadi kulisszákat, avagy az ő terminológiája szerint: "materiális háttér", valamint a: "Serdíts ki-fordítsd ki"-gépet (Иверни-выверни – a *Zangezi*-ből származó elnevezés), amely mozgásba hozta a "materiális háttér". Az előadás fő attrakciója a "síklap-köteg" volt, azaz Tatlin temperával festett táblái, amelyek a "csillagnyelv" hangjait közvetítették. A darab folyamán többször is végigvitték ezeket a táblákat a színen. A néző tekintetét két reflektor irányította, úgy, hogy figyelmük a színpadi történések legfontosabb értelmi mozzanataira összpontosuljon.

Nemsokkal az előadás után megnyílt "A különböző művészeti irányzatok petrográdi képviselőinek kiállítása" a Művészeti Akadémián. Tatlin négy – a *Zangezi*-hez készített – kosztümtervet állított ki, valamint a "materiális háttér" két tervezetét, a "Serdíts ki-fordítsd ki"-gép vázlatát, illetve a "síklap-köteg"-et, azaz a "csillagnyelv" ábécéjének 10 táblaképét. A képek sorsa ismeretlen.

Hlebnyikov és Miturics

A *Zangezi* bemutatása után a Művészeti Kultúra Múzeumában megnyílt a Hlebnyikov emlékkiállítás. A Tatlin, Matyusin³⁴ és Lapsin alkotta különbizottság összegyűjtötte a költő életével és munkásságával kapcsolatos, Pétervárott fellelhető anyagokat és dokumentumokat. Bemutatták a *Zangezi*-hez készített Tatlin-tábláképek vázlatait, L. Brunyi³⁵ színpadterveit egy másik Hlebnyikov-darabhoz, *A halál tévedésé*-hez, valamint látható volt az addig kiadott Hlebnyikov-kötetek többsége is. A kiállítás magvát azonban P. V. Miturics Moszkvából küldött munkái jelentették.

Miturics számára döntő, mondhatni, mindent elsöprő élmény volt a Hlebnyikovval való találkozás és barátság, de erőteljesen hatottak rá a hlebnyikovi gondolatok is. Hlebnyikov életének két utolsó évében szoros alkotói kapcsolat alakult ki közöttük. A kiállításon látható a szantalovoi rajzsorozat, amely szinte

óráról órára dokumentálja a költő életének utolsó napjait, de megörökíti a szantolovoi tájat s a fürdőházat is, ahol a beteg költő feküdt. Az *utolsó szó – Igen*, valamint a *Hlebnyikov a halálos ágyon* című portrékon Miturics a szigorú és a művészetlenségig lecsupaszított, szuggesztív stílus közvetítésével a történetek mély tragikumára akarja rádöbbszentesíteni a nézőt. Nem könnyű megfejtetni a rajzok hatásának titkát. A különös artistikus jelleg lenne az? Vagy a felfokozott emocionalitás, expresszivitás? Az sem. Miturics rajzai őszinte és erőteljes realizmusukkal hatnak, hiányzik belőlük minden "díszítés", "esztétikai szabályok" szerinti "hangszerelés". Minden a maga közvetlenségében jelenik meg itt, mint ahogy a művész perspektívája is természetes módon teszi láthatóvá a láthatóban a láthatatlant. "A tisztesség és a realizmus ... – szinonímák voltak – Miturics számára különösképp –" jegyezte meg Punyin. "Miturics volt az, aki állandóan szembesített bennünket önmagunkkal, ő volt a mi lelkiismeretünk."³⁶ Miturics munkáinak "belső atmoszféráját" az érzelmi visszafogottság, szigor jellemezte. Nem lírikus módjára alkotott, aki a valóság "fensőbb régióival" való érintkezés belső élményéből és átéléséből "hívja elő" művészetét: Miturics, akárcsak Hlebnyikov is, "behatol" az életfolyamatok titkos mélységeibe, a természet ritmusába. "Amikor az ember egy új élmény után megy – írta a festő –, az emóciók valahová messze, a háttérbe húzódnak vissza."³⁷

A kiállításon a hlebnyikov-i eszméket plasztikus módon kifejező Miturics-rajzok is szerepeltek, például a *Razin* című poémához készült grafikák. A poémát egyébként Hlebnyikov a palindróma-elv szerint írta, azaz a sorokat balról jobbra és jobbról balra egyaránt lehet olvasni:

Сегуй утес!
 Утро чорту!
 Мы, низари, летели Разиным.
 Течет и нежен, нежен и течет.
 Волгу див несет, тесен вид углов.
 Олени. Синело.
 Оно.

Miturics szokatlan grafikai megoldást választott: leírja a sor balfelét, jobb oldalt pedig, a tükörképpár helyett olyan improvizatív grafikai sort ad, amelynek elemei sohasem ismétlődnek,

s amelyek ily módon sajátos "hang - visszhang" kompozíciót alkotnak. A *Razin* sorai így költészetként kezdődnek s grafikaként zárulnak le.

A hlebnyikovi szám- és mértékértelmezés közel áll Miturics felfogásához. A szám mint a jelenség lényegéhez való közelítés – szerintük – nagy, de nem abszolút jelentőségű:

Кто сетку из чисел	Ki lesz, ki számok hálóját
Набросил на мир,	Veti ki a világra?
Разве он ум наш возвысил?	S ki lesz, ki akkor jól jár,
Нет, стал наш ум еще более сир!	Mikor az ész kiszárad.
(Hlebnyikov: Zangezi)	(Szilágyi Akos fordítása)

A jelenség legbenső lényege a szám és mérték mögött rejtezik, anélkül, hogy függőségi viszonyba kerülne velük: kicsúszik a "számok hálójából", mintha csak apróhal lenne. Ezért sikertelen minden olyan kísérlet, amely az alkotás folyamatát modellálni, a műalkotást formalizálni akarja. Csak "durva közelítés" érhető el, a legfőbb lényeg, a műalkotás lelke azonban továbbra is megragadhatatlan marad.

Miturics mint festő különleges helyet foglalt el a kubizmus geometrizáló törekvéseit magukénak valló művészek között. Tévformáit a természeti folyamatok értelmezésére támaszkodva építette, nem kényszerítette merev sémákba, a priori konstrukciókba a természetet. Hlebnyikovhoz hasonlóan arra törekedett, hogy "harmonikus egyetértésben" legyen a természettel: a világ belső mértékét kereste, hogy munkáinak térformái az élő organizmus módjára bontakozhassanak ki. Ny. Ny. Punyin már 1916-ban észrevette a Miturics-rajzok ezen sajátosságát: "A formát nem szenvtelen lényeknek, hanem valamiféle növényi erőnek, élő és fejlődő organizmusnak tekinti."³⁸ Miturics ebből az elvből kiindulva teremti meg saját grafikai nyelvét, a "csillagnyelv-ábécét" és "tér-grafikáját", melyet a Művészeti Kultúra Múzeumának kiállításán mutatott be.

A "grafikai ábécé" még ma is meglévő "kockái" kartonból készültek, oldalaitat természeti formák rajza borítja. Ez a forma-nyelv sajátos módon fejezi ki a hlebnyikovi "csillagnyelv" gondolatát. A kortárs képzőművészek körében nagy érdeklődést váltott ki, Ny. F. Lapsin például megjegyezte, hogy "Miturics ebben a

munkájában megkísérli, hogy megtalálja a természeti forma alap-elemeit, azokat a "magokat", amelyekből a természeti formák ki-fejlődnek. Miturics térbeli kísérletei teljes egészében analógok Velimir Hlebnikovnak azokkal az operációival, melyeket az idő-vel, s konkrétan a nyelv hangjaival, mint az idő elemeivel, ill. formáival végzett, melyek eredményeként végső soron a "csillag-nyelv"-ábécé kialakult."³⁹

1918–1921 között Miturics sokat dolgozott a "tér-grafikának" és "tér-festészetnek" nevezett térkonstrukciókon. Fennmaradt egy fénykép ezekből az évekből: Miturics látható rajta a műtermében, s ezek a konstrukciók vannak körülötte. Először 1921 nyarán szerepelt velük a nyilvánosság előtt, mégpedig a III. Internacionálé III. kongresszusa alkalmából rendezett kiállításon. P. A. Manszurov,⁴⁰ akit a tárlat megszervezésével megbíztak, így emlékszik vissza erre az elfeledett eseményre: "A 'Kontinental' szálló első emeleti központi termében – helyszűke miatt – a különböző mű-vészeti irányzatokhoz tartozó művészek egy-egy munkával képvisel-tették magukat. Az erre a célra számomra kiutalt hét millió ru-belből nem költöttünk el egyetlen kopejkát sem, sőt, a rendelke-zésekre bocsátott 'Alfa Romeo' autót is sértetlenül viasszaszol-gáltattuk. Elintéztem, hogy Jenukidze, Lenin titkára fizesse a művészeket; aki utasítást adott, hogy – javaslatom alapján – a kiállítás résztvevőinek adjanak egy fél disznót a legjobb minő-ségből. Azokban az időkben ez óriási dolog volt!"⁴¹ Manszurov elmeséli, mennyire meg volt lepve a szálló gondnoka, amikor meg-látta Miturics funérlemezből készített domborműveit.

Épp ezen a kiállításon láthatta Hlebnikov is Miturics nagy-ra értékelt "tér-grafikáját". Mélységesen sajnálta, amikor meg-tudta, hogy a művész az összes munkáját megsemmisítette, miután lefényképezte. Az ok egyszerű volt: ezek a műtárgyak nem valami időtálló anyagból – papírból, kartonból, funérlemezből – készül-tek, s Miturics nem akarta, hogy megkopva, színüket, formájukat veszítve maradjanak meg. "Amikor ezt megmondtam Velimirnek – em-lékezik vissza Miturics –, nem tetszett neki. 'Mért nem kért tő-lem tanácsot? Találtam volna egy helyet, ahol megőrizték volna, például Kuftyinnál.' Megmagyaráztam neki, hogy én magam sem tar-tom ezt célszerűnek. Elég, ha a fénykép megmarad, s aztán majd csinállok új kompozíciókat."⁴² Ezek a fotók szerepeltek aztán a Művészeti Kultúra Múzeumának pétervári kiállításán is.

A "tér-grafika" többdimenziós kompozíciói a plasztikus tér olyan összetett modelljét tárják elénk, amellyel "találkozva" a reális formák elkerülhetetlenül és törvényszerűen változást szenvednek, minthogy a plasztikus tér asszimilálja, saját metrikájának és ritmikájának rendeli alá őket. Reális térmodell jön létre, de új világ- és térértelmezéssel gazdagodva. Mindez annak az eredménye, hogy Miturics teljes mélységében értette a természetet, a művészet törvényeit és azok kölcsönhatásait. "A modern művész, költő, zenész – írta Miturics –, nem egyszerűen virtuóz utánczó, sőt, lehet, hogy egyáltalán nem az, hanem egy új világ-érzés birtokosa, s ezen új érzés alapján hoz létre új világmodellt, amely ugyan eltorzítja a látható világ formáit, de ennek ellenére valóságosabb és igazabb annál."⁴³

A "tér-grafikai" sorozat keretein belül Miturics a hlebnyikovi eszméket gondolja tovább és értelmezi a plasztika formanyelvén.

Fordította: Kiss Ilona

(Е. Ф. Ковтун: Хлебников и художники) (*Kézirat*)

JEGYZETEK

¹ Az orosz kubofuturisták irodalmi társasága, melynek tagjai: V. Hlebnyikov, V. Majakovszkij, A. Krucsonih, David és Nyikolaj Burljuk, Jelena Guro, B. Livsic, Sz. Mjaszojedov.

² A "Fiatalok szövetsége" (Союз молодежи) – az első pétervári művész társaság: M. Matyusin és Jelena Guro kezdeményezésére szervezték 1910-ben. A "szövetség" kiállításokat, vitákat, színházi előadásokat rendezett, folyóiratot adott ki – (Союз молодежи). Kiállításaiakon minden jelentős pétervári és moszkvai fiatal képzőművész részt vett. A társaság 1914 elején szűnt meg.

³ K. Sz. Malevics levele M. V. Matyusinhoz, 1913. június 28. – P. O. ITГ, Ф. 25, д. 9, л. 5.

⁴ K. Sz. Malevics levele M. M. Matyusinhoz, 1913. július 3. – P. O. ITГ, Ф. 25, д. 9, л. II. (versum)

⁵ А. Крученых: Наш выход. К истории русского футуризма. Воспоминания. Материалы. 1932. – Архив Библиотеки-музея Маяковского, К-84.

⁶ За 7 дней. 1913, 28, augusztus 5.

⁷ М. В. Матюшин: Творческий путь художника. – Idézi: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год. Л., 1976, 178.

⁸ Б. К. Лившиц: Полутораглазый стрелец. Л., 1933, 188.

⁹ К. Sz. Malevics levele M. V. Matyusinhoz, 1915. május 27. – Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год. Л., 1976, 186.

¹⁰ Rozanova Olga Vlagyimirovna (1886–1918) – festő és grafikus, a "Fiatalok Szövetsége" tagja. Gyakran illusztrálta a futuristák almanachjait.

¹¹ K. Sz. Malevics levele M. V. Magyusinhoz, 1916 június. – Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год. Л., 1976, 192.

¹² K. Sz. Malevics levele M. V. Matyusinhoz, 1916. április 4. – Р. О. ИРЛИ, Ф., 656.

¹³ В. Хлебников: Голова вселенной, время в пространстве. 1919. ЦГАЛИ, Ф. 665, оп. I, д. 32.

¹⁴ В. Хлебников: Ка. Московские мастера. Журнал искусств. М., 1916, 55.

¹⁵ А. Е. Крученых: Наш выход. К истории русского футуризма. Воспоминания. Материалы. 1932. – Е-Библиотека-музей В. В. Маяковского, К-84.

¹⁶ Велимир Хлебников: Неизданные произведения М., 1940, 237.

¹⁷ Велимир Хлебников: Собрание произведений. Т. V. Л., 1933, 248.

¹⁸ Jegorjev Vjacseszlav Konsztantyinovics (1886–1914) – költő és műfordító.

Markov Vlagyimir Ivanovics (valódi neve: Voldemar Matvejsz, 1887–1914) – lett festőművész, a "Fiatalok szövetségének" tagja, művészettörténész, néhány jelentős elméleti munka szerzője ("A négerek művészete", "A faktúra", "A Húsvét-szigetek" stb.). A Союз молодежи című folyóirat szerkesztője volt.

¹⁹ Вячеслав Егорьев и В. Марков: Свирель Китая. СПб, 1914, VII.

²⁰ Собрание произведений Велимира Хлебникова. Т. V, Л., 1933, 276.

²¹ Велимир Хлебников: Собрание произведений. Т. V. Л., 1933, 349. Az idézett sorok címzettje valószínűleg M. V. Matyusin.

²² V. V. Hlebnikov levele M. V. Matyusinhoz, 1915. –

Велимир Хлебников: Неизданные произведения. М., 1940, 378.

²³ А. Е. Крученых: Наш выход. Библиотека-музей В. В. Маяковского. К-84.

²⁴ Az ИНХУК, azaz a Művészeti Kultúra Intézete akkoriban még csak alakulóban volt, a Művészeti Kultúra Múzeumának utódjaként. Az Intézet igazgatójává K. Sz. Malevicset választották, osztályvezetők pedig a következők lettek: P. Ny. Filonov (öt hamarosan felváltotta Ny. Ny. Punyin), M. V. Matyusin, V. J. Tatlin, P. A. Manszurov.

²⁵ P. A. Manszurov levele Je. F. Kovtunhoz, 1970. november 4. A levelet a címzett örzi.

²⁶ В. Е. Татлин (Katalógus) М., 1977, 7.

²⁷ Велимир Хлебников: Неизданные произведения. М., 1940, 170.

²⁸ В. Хлебников: Зангези. М., 1922, 6, 10.

²⁹ Уо., р. 1.

³⁰ Punyin Nikolaj Nyikolajevics (1888–1953) – műkritikus és művészeteoretikus. A forradalom idején a Művelődésügyi Népbiztosság Képzőművészeti osztálya (ИЗО НКП) kollégiumának tagja, később a Művészeti Kultúra Leningrádi Állami Intézete (ГИНХУК) általános ideológiai osztályát vezette.

Jakubinszkij Lev Petrovics (1892–1945) nyelvész és irodalomtörténész. Az ОРОЖА ("A költői nyelv tanulmányozására alakult társaság") tagja.

³¹ В. Татлин: О Зангези. Жизнь искусства, 1923, № 18, 15.

³² Н. Пунин: Зангези. Жизнь искусства, 1923, № 20, 12.

³³ Жизнь искусства, 1923, № 18, р. 15.

³⁴ Matyusin Mihail Vasziljevics (1861–1934) – festőművész, zeneszerző, hegedűművész, a "Fiatalok szövetsége" (1910–1914)

művészársaság egyik alapító tagja. Pétervári lakása, ahol feleségével, Jelena Guroval lakott, az orosz költők és képzőművészek kubofuturista mozgalmának központja volt. Baráti kapcsolatban állt Hlebnyikovval, kiadta néhány művét. A forradalom után a leningrádi ГИИХУК organikus kultúra osztályát vezette.

Lapsin Nyikolaj Fjodorovics (1888–1942) – festő, grafikus, könyvművész.

³⁵ Brunyi Lev Alekszandrovics (1894–1948) – festő, grafikus, könyvművész.

³⁶ Н. Н. Пунин: Квартира № 5, 1930–е гг. Кézirat. A Punyin-család archívuma.

³⁷ П. В. Митурич: Мое первое знакомство с Велимиром Хлебниковым. 1920–е – 1943. Кézirat. М. Р. Miturics archívuma.

³⁸ Н. Пунин: Рисунки нескольких молодых. Аполлон, 1916, № 4–5, 9.

³⁹ Выставка памяти Хлебникова. Жизнь искусства, 1923, № 27. 19. A megjegyzés ugyanannak a szerzőnek tulajdonítható, Ny. F. Lapsin ezt másik cikkével való szövegszerű egyezések alapján. (Хлебников – Митурич: Русское искусство. М–Пб, 1923, № 2–3)

⁴⁰ Manszurov Pavel Andrejevics (1893–1982) – festő és grafikus. A forradalom után a leningrádi ГИИХУК experimentális osztályát vezette.

⁴¹ П. А. Мансуров: Письмо Е. Ф. Ковтуну от 26 августа 1970 г. Р. А. Manszurov levele Je. F. Kovtunhoz, 1970. augusztus 26. A levelet a címzett örzi.

⁴² П. В. Митурич: Мое первое знакомство с Велимиром Хлебниковым. М. Р. Miturics archívuma.

⁴³ П. В. Митурич: О службе художников-новаторов советскому государству. 1942. М. Р. Miturics archívuma.

V L A G Y I M I R M A J A K O V S Z K I J

V. V. HLEBNIKOV

Meghalt Viktor Vlagyimirovics Hlebnyikov.

Hírnévből, dicsőségből összehasonlíthatatlanul kevesebb jutott neki, mint ami költészetének jelentősége szerint megilletné.

Alig száz emberből, aki olvasta, ötven egyszerűen grafomának hitte, negyvenen jót mulattak rajta és csodálkoztak, miért nem sikerül neki semmi, és csak tízen (a futurista költők, meg az "OPOJAZ" filológusai) ismerték és szerették az új költői földrészeknek ezt a Kolumbuszát, amelyeket ma mi népesítettünk be és kezdünk megművelni.

Hlebnyikov nem az irodalomfogyasztók költője. Hlebnyikov olvashatatlan. Hlebnyikov az irodalomtermelők költője.

Hlebnyikov nem alkotott poémákat. Megjelent írásainak lezártsága nem egyéb fikciónál. A befejezettség látszata többnyire barátai kezenyomának köszönhető. Elhajigált kézíratainak halmból kiválogattuk azokat, amelyek leginkább értékesnek tűntek számunkra és nyomdába adtuk. Nemegyszer előfordult, hogy az egyik nyersfogalmazvány végét a másik elejéhez illesztettük, vídám értetlenséget váltva ki ezzel Hlebnyikovból. A korrektúrának még a közelébe sem volt szabad engednünk, mert mindent áthúzott, elejétől végig átírt, teljesen új szöveget alkotott.

Ha egyik vagy másik művét kiadásra ajánlotta, szokás szerint hozzátette: "Ha valami nem stimmel – dolgozzátok át!" Ha felolvasott, akkor is néha a mondat közepén hagyta abba és közölte: "Nos, és így tovább".

Ebben az odavetett "nos, és így tovább" kijelentésben rejlik Hlebnyikov egész lénye – költői feladványokat állított fel, megadta megoldásuk módját, de a megoldás gyakorlati kivitelezését másoknak engedte át.

Hlebnyikov életrajza csodálatos szóépítményeivel egyenértékű – követendő például szolgálhat a költőknek, örök szemrehányásul a költészet haszonlesőinek.

Nézzük Hlebnyikov és a szó viszonyát.

Az úgynevezett új költészet (a mi legújabb költészetünk) képviselői – főként a szimbolisták – számára a szó nem volt más, mint versírásra (érzelmekek és gondolatok kifejezésére) alkalmas anyag; olyan anyag, amelynek szerkezetét, ellenállását, megmunkálási módját nem ismerték. Öntudatlanul tapintották ki olykor-olykor egyes tulajdonságait. A hasonló hangzású szavak alliterációs véletlenségét belső egybeforrottságuk, széttéphetetlen rokoni összefonódásuk bizonyítékeként fogták fel. A szó avitt, színevesztett formaruháját úgy megbecsülték, mintha örök időkig eltartana és megpróbálták olyan dolgokra rácibálni, amelyekre sehogyan sem illett, mert már kinőtték.

Hlebnyikov számára a szó az érzelmek és gondolatok anyagát szervező, autonóm erőt jelentette. Ebből fakadt az az igyekezet, hogy visszanyúljon a gyökerekhez, a szó eredetéig, abba az időbe, amikor a megnevezés még fedte a dolgok mivoltát. Amikor létrejött a talán tucatnyi gyökérszó, amelyekből azután – a szótól különböző eseteiként ("szógyökragozással", ahogy Hlebnyikov mondta) – kialakultak az új szavak: például, a bika az, *ami* bök; a borda – *ahovd* bök. Лыс (kopasz) az őszi лес (erdő); лось (a szarvas, лис (a róka) – állatok, amelyek az erdőben élnek.

Hlebnyikov verssorai széttéphetetlenek, akár a vaslánc:

"Леса лысы.

Леса обезлосили. Леса обезлисили".

(Az erdők kopaszok.

Szarvasnélküliek. Rókátlanok.)

Balmontéi viszont maguktól hullanak darabokra:

"Чуждый чарам черный челн..."

(Bűvöletre érzéketlen fekete ladik...)

A mai értelemben vett szó – esetleges kifejezés, amely valamilyen konkrét, gyakorlati megfontolásból kifolyólag éppen kapóra jön. A pontosan megválasztott, találó szó viszont a gondolat összes árnyalatának kifejezésére alkalmas kell, hogy legyen.

Hlebnyikov a "szavak egész periódusos rendszerét" teremtet-
te meg. Az eleddig ismeretlen, szokatlan formájú szavaknak a
közhasználatúakkal való összevetése révén bebizonyította, hogy
új szavak születése szükségszerű és elkerülhetetlen.

Ha a közismert пляс (tánc) szónak van olyan képzett alakja,
hogy плясунья (táncosnő), akkor a repülés (лет) elterjedése köz-
keletűvé teszi majd a летунья (pilótanő) kifejezést. Ha a keresz-
telő napját крестины-nek hívják, akkor a repülőnapot летины-nek
kell nevezni. Magától értetődik, hogy mindebben nyomát sem lehet
felfedezni az olcsó, szlavofil nyelvújítási törekvéseknek a ma-
guk szószörnyszülötteivel, mint például a мокроступы (nedvűlábú);
nem számít, ha a летунья szó most fölösleges és nem ke-
rül be a nyelvbe - az a lényeg, hogy Hlebnyikov megadja a helyes
szóalkotás szabályait.

Hlebnyikov mestere volt a verselésnek.

Már említettem, hogy művei befejezetlenek. Utolsó írásában,
a *Zangezi*-ben például világosan érzékelhető, hogy két, különböző
változat keveredik egymással. Hlebnyikovot igazából a költői fel-
adványt legtökéletesebben megoldó töredékeiben lehet tetten érni.

Bármelyik alkotását olvasva szembeötlik páratlan mesterség-
beli tudása. Nemcsak képes volt azonnal verset írni, ha megkér-
ték rá (gondolatai naphosszat csak a költészet körül forogtak),
hanem különösnél különösebb formákat is talált ki. Van például
egy terjedelmes poémája, amelyik oda-vissza olvasható:

"Кони. Топот. Инок.

Но не речь, а черен он..."

és így tovább.

Persze mindez csupán tudatos kópéság, túláradó költői ener-
giájának levezetése. Az ügyeskedés nem nagyon érdekelte Hlebnyi-
kovot, aki feltűnési vágyból vagy haszonszerzésből nem írt le
soha egy sort sem.

Elmélyült filológiai kutatásai sarkallták olyan versek lét-
rehozására, amelyek a lírai témát egyetlen szóval bontják ki.

Hírhedett *Röhögtető búvige* címe költeménye, amely 1909-ben
jelent meg, egyaránt kedvenc olvasmánya az újító költőknek és
célpontja a parodistáknak, a kritikusoknak:

"Hej, röhhenni, röhögők!
Mit röhécseltek röhizve,
Mit röhékeltek rökögve?
Hej, röhögd ki rökögését
Röttyintő röhöncsölőknek!"

(*Tellér Gyula fordítása*)

Mindössze egy szó elég, hogy megjelenítse a nevetés országát (смеёво), a ravasz "röhögöncöket" (смеюнчики) és az erőtől duzzadó "röhögőket" (смехачи).

Micsoda kifejezésbeli szegénységről tesz ezzel szemben tanúbizonyságot Balmont, aki szintén megpróbált egy szóra - a любить (szeretni) igére - verset építeni:

"Любите, любите, любите, любите,
Безумно любите, любите любовь..."
(Szeressétek, szeressétek, szeressétek, szeressétek,
Esztelenül szeressétek, szeressétek a szerelmet...)

Tautológia. Nyelvi nyomorúság. Ráadásul a szerelem bonyolult összefüggéseinek meghatározására! Egyszer Hlebnyikov hatoldalas kéziratot vitt a kiadóba - telistele a лжб- (szere-) szótöből származtatott szavakkal. De megjelentetni nem tudta, mert a vidéki nyomdában nem állt rendelkezésre elegendő л betű.

A természetlen szóteremtéstől Hlebnyikov rövidesen eljutott a gyakorlati alkalmazásig, teszem azt, a tücsök leírásakor:

"Aranycifrádáin citerál a szöcske,
Bendője rakterét már jól telitönte
Partmenti fűvel meg sással.
Piny-piny-piny - szól a madárdal.
Óh, alkonyra konyuló világ
Parázsló varázsa
Világj!"

És végül a klasszikus tökéletesség:

"A kút-csönél szétcsorogva
a vizecske úgy futott,

.

kantárt-csótárt tocsogója
aranycsíknak mutatott.
Karcsú kígyóként került
S úgy tekergett, úgy terült
úgy tekergett az erecske
szétszaladva, szétfecsegtve,
hogyan dolgozva, fáradozva
a feketeszemű csizma
sápadtabb lett, mint a víz.
Súgás, bűgás, bece-szók,
szégyen fülig pirosa,
ablakok és házikók,
bőgő, jóllakott gulya.
Az ostorfán virágocska,
kék erecskén csöpp ladik."

(Teller Gyula fordítása)

Előrebocsátom: a verseket emlékezetből idézem, ezért kisebb tévedések előfordulhatnak, meg egyébként sem akarom ezzel a rövidke írással Hlebnyikov egész pályaképét felvázolni.

És még egy megjegyzés: szándékosan nem foglalkozom Hlebnyikov hatalmas történelmi-fantasztikus örökségével, hiszen alapjában véve az is a költészet körébe tartozik.

Nos valamit Hlebnyikov életéről.

Mindennél jobban jellemzik saját szavai:

"Ma megint indulok oda,
Hol zajlik az alku - az élet,
S nekironrt dalaím hada
A seftes kufárok seregének."

Tizenkét éve ismerem Hlebnyikovot. Gyakran megfordult Moszkvában, és akkor - az utolsó napokat kivéve - minden nap találkoztunk.

Munkastílusa őszintén megdöbbentett. Bútorozatlan szobájában mindig rakásra heverték a parányi betűkkel telerótt füzetek, irkalapok, papírfecnik. Ha véletlenül úgy adódott, hogy éppen nem halászta ki a kupacból a nyomdába kívánczoló oldalt, akkor a

kóbor lelkülettű Hlebnyikov a kéziratokat egy párnacihába gyúrte és vándorlásai közben ezen a párnán aludt, amit azután rendszerint el is hagyott.

Nagyon gyakran jött rá az utazhatnék. De hirtelen elhatározásainak sem az okát, sem az időpontját nem lehetett megérteni. Úgy három éve, óriási erőfeszítések árán sikerült elérnem, hogy írásait kinyomtassák és honoráriumot is fizessenek. (Hlebnyikov egy kusza kéziratokkal teli, vékonyka dossziét adott át nekem, amit később Jakobson – a Hlebnyikovról szóló egyetlen és nagyszemélyű broszúra szerzője – vitt magával Prágába.) A kiadói engedélyezés és a pénzfelvétel kitűzött dátuma előtt egy nappal futottunk össze a Színház-téren. Kis bőrröndöt szorongatott a kezében.

"Hova készül?" – kérdeztem. – "Délre. Itt a tavasz!..." És elutazott.

Egy vagon tetejére kapaszkodott fel; két évig volt távol, csapatainkkal együtt vonult vissza és nyomult előre Perzsiában, tífust, tífusz után szerezve. Ezen a télen érkezett vissza az epilepsziás betegek vagonjában, megtörten és lerongyolódottan – a kórházi köpeny volt egyedüli öltözéke.

Egy sor nem sok, annyit sem hozott magával. Ebből az időből csak az éhségről írott versét ismerem, amelyik egy krimi újságban jelent meg, és két elragadó kéziratot – a *Ladomir*-t meg a *Karmolás az égbolton*-t.

A *Ladomir* az Állami Kiadóhoz került, de nem sikerült megjelentetni. Hogyan is tudott volna Hlebnyikov fejjel rést ütni a falakon?

Hlebnyikov gyakorlatilag elképesztően rendezetlen egyén volt. Ténylegesen a maga erejéből egész életében egy sort sem publikált. Gorogyeckij dicshimnuszai Hlebnyikov halála után majdhogynem szervező zseninek állítják be a költőt: megteremtette a futurizmust, kiadta a *Pofonütjük a közízlést* stb. Ez teljesen valótlan. Mind az 1908-as *Bírdák keltetőjé*-t Hlebnyikov első verseivel, mind a *Pofoncsapás*-t David Burljuk szervezte. De a többi is csaknem erőszakkal kellett Hlebnyikovot bevonni. A gyakorlati érzék hiánya természetesen visszataszító, ha gazdag ember szeszélyeként jelentkezik, az anyagi javakról való önzetlen lemondást azonban Hlebnyikov esetében, akinek gyakran még saját nadrágja sem volt (a garantált élelmiszerfejadagról nem is beszélve) a költői eszméért hozott igazi áldozatvállalás, mártíromság kifejeződésének kell tekintenünk.

Aki csak ismerte, szerette Hlebnyikovot. De ebben az érzésben egészséges emberek szeretete nyilvánult meg egy egészséges, rendkívül művelt, éles elméjű költő iránt. Nem akadtak rokonai, akik odaadóan ápolták volna. A betegség Hlebnyikovot követelővé tette. Ha látta, hogy nem mindenki vele törődik, rögtön gyanakodni kezdett. Elég volt egy véletlenül elejtett csípős megjegyzés, ami nem is rá vonatkozott, hogy megsértődjék, amiért semmibe veszik költészetét, őt meg lekicsinylően kezelik.

A helyes irodalmi értékrend megőrzése érdekében kötelességemnek érzem félreérthetetlenül kijelenteni jómagam, és nem kétlem, költőbarátaim – Aszejev, Burljuk, Krucsonih, Kamenszkij, Paszternak – nevében is, hogy Hlebnyikovot egyik tanítómesterünknek és költészeti csatározásaink legnagyobb és legfeddhetetlenebb lovagjának tartottuk és tartjuk.

Hlebnyikov halála után a különböző folyóiratokban és újságokban részvétől csöpögő cikkek jelentek meg róla. Undorral olvastam. Mikor lesz már vége a poszthumusz gyógykezelés komédiájának?! Vajon hol voltak ezek a szánakozók, amikor a kritika által ócsárolt élő Hlebnyikov még elevenen járta Oroszország útjait? Jó néhány élő ismerek, akik talán nem mérhetők Hlebnyikovhoz, de rájuk is hasonló sors vár.

Legyen végre elég a százéves jubileumok, a poszthumusz kiadásokkal való tisztelgés ünnepélyes áhítatából! Az élőkről szóljanak a cikkek! Kenyeret az élőknek! Papírt az élőknek!

(Fordította: Gránicz István)

*

(Владимир Маяковский: Полное собрание сочинений в 13 томах, т. 12. М., 1959.)

* A szövegben szereplő, külön névvel nem jelölt fordításokat Gránicz István készítette.

HLEBNYIKOVRÓL

Együtt utaztunk a villamoson Hlebnyikovval. Egymással szemben ültünk. Hatalmas subát viselt, széles prémgallérral. Fején szörmekucsma. Kissé hátradőlt az ülésen, félig lehunyt szemmel, ajkát durcásan bigyesztve. "Vitya! Így, ahogy ül, teljesen úgy néz ki, mint egy óhitű" – mondtam neki. Hlebnyikov gondolkodás nélkül, azonnal visszakérdezett: "Melyik felekezetből?" Zavarba jöttem. "Mit tudom én. Óhitűre hasonlított." – "Azért kérdezem, mert az óhitűek szakállasok, én meg nem."

Valahol – úgy rémlik, Kulbinnál – szóba került a nyelvvromlás kérdése, amiért a menekülteket okolták. Ez Pityerben történt, a háború idején. Valaki a kijeviekről szónokolt, hogy úgymond, azok rontják meg az orosz beszédet a provincializmusukkal. Ha Hlebnyikov méregbe gurult, éles tenorhangon kiabált. Kakasrikoltásként súvította: "A provincia a latin "pro" és "vincere" szóból származik, ami annyit tesz: meghódítani. A provincia tehát – meghódított terület. Az orosz nyelv vonatkozásában Pityer számít provinciának, nem pedig Kijev."

Hlebnyikov azt, hogy "óhitű", "provincia" – akárcsak az emberi beszéd többi kifejezését – nem valamit "megközelítőleg" jelölő feltételes jelként fogta fel, hanem számára minden szó dúslombú, ágashogás faként pompázott összes jelentésével és hanghatalmával, összes fajtabéli hasonlatosságával és különbözőségével, összes szinonímájával és homonímájával egyetemben.

Az emberek nagy többsége számára a szavak véletlenszerű hangkapcsolatoknak tűnnek, amelyeknek "megegyezés alapján" valamilyen jelentést tulajdonítanak.

Ezen a konvención kívül semmi másban nem különböznek az "értelmetlen" hangkapcsolatoktól.

Hasonlít a helyzet ahhoz, amikor az emberek nem pénzben kártyáznak, hanem a nyereség jelzésére "feltételesen" bizonyos tárgyakat – gyufaszálat, diót, gombot – használnak. A gyufaszálnak, diónak, gombnak két kategóriája alakul ki: lesz gyufaszál, amivel rágyújtanak – és gyufaszál, ami "pénzt helyettesít"; dió,

amit megesznek – és dió, amivel "fizetnek"; gomb, amit felvarrnak és gomb, amit gyufaszálra vagy dióra lehet "cserélni".

Mi is történt valójában, amikor Hlebnyikovnak azt mondtam, hogy úgy néz ki, mint egy óhitű? Hlebnyikov "homályosan" tudjisten valamikor hol látott képeket juttatott eszembe, amelyek régmúlt idők orosz embereit ábrázolták. És én az emlékezetembe idézett egykori és a mostani látványt "hozzávetőlegesen" az "óhitű" szóval jelöltem.

Hlebnyikov számára viszont az "óhitű" szó nem "hozzávetőlegesen", hanem átfogó, sokrétű jelentéssel bírt, amibe, egyebek mellett, elengedhetetlenül beletartozott a "szakáll" fogalma. Ezért az általam használt "óhitű" kifejezés semmiképpen sem illett arra a jelenségre, amire vonatkoztattam – a szakálltalan Hlebnyikovra.

Ráadásul – és ez mindennél fontosabb – ahhoz, hogy érzékelni lehessen, illik-e az adott szó a valóságra, legalább annyira komplexen kellett érzékelni a valóságot, mint a szót. Nemcsak az "óhitű" fogalom tartalmával kapcsolatban kellett a szakállra asszociálni, hanem annak a "szakáll nélküli" embernek a vonatkozásában is, akit ezzel a szóval próbáltak jelölni.

Hlebnyikov nemcsak a "provincia" szó jelentését ismerte, hanem Pityer és Kijev jelentőségével is tisztában volt.

Hlebnyikov óriási tudású és kifinomult valóságérzéssel megáldott ember volt. Micsoda badarság azt állítani róla, hogy a fellegekben járt! Történelmi sorsfordulóinak és az emberi lélek rejtelmeinek legapróbb részleteire kiterjedően ismerte és érzekelte azt a világot, amelyben élt. Olvassák el figyelmesen – és számtalan meglepően pontos, szokatlanul találó, hiteles megfigyelést fedezhetnek fel verseiben, prózájában, levelezésében nagyon is "evilági" érdeklődésének tanúbizonyságaként.

Amikor Hlebnyikov szavakat "agyalt ki", azért tette, hogy egy vadonatúj jelenségnek vagy a jelenség addig ismeretlen változatának nevet adjon. Hlebnyikov egyáltalán nem zsonglörködött öncélúan a szavakkal. Sohasem vonatkoztatta el a szót a tárgytól vagy ténytől, amit a szónak jelölnie kellett.

Amikor *Röhögtető blüvige* című versét megírta, meg volt győződve róla, hogy az általa használt szavak mindegyike a "nevetés" körébe tartozó valós jelenséget takar.

Krucsonih azt állította: "A 'liliom' szó elcsépelte, azt mondom helyette, hogy 'jeui' – és a liliom hófehér szirma újra

természetes színében ragyog". Ez szépelgés. Az általa kiagyalt új szó semmilyen új jelenségnek vagy árnyalateltérésnek nem feltethető meg. Egyszerűen a virág elnevezése változik. Ami eddig "liliomra" hallgatott, azt most "jeui"-nak hívjuk. És kész. Hlebnyikov ennyivel nem érte be. Ő az új szavakkal új reáliákat teremtett. A titka ebben rejlik.

És ami a lényeg – Hlebnyikov soha semmit nem "talált ki", nem "talált fel". Ő mindenre rájött. A feltaláló valami olyat hoz létre, ami addig nem létezett. A felfedező a létezőt teszi közkinccsé. Ezért előfordulhat, hogy a találmányok néha halvaszületnek. A felfedezések viszont mindig is léteztek – létjogosultságukat senki nem vonja kétségbe. Az elektromosságot felfedezték. A villanygőzt feltalálták. A tehetség feltalál – a lángész felfedez.

Hlebnyikov nem talált ki szavakat. A nyelv olyan vonatkozásait villantotta fel, amelyeket elképzelni sem tudtunk.

Kirszanov vesz két szót és egy harmadikat csinál belőlük. De ez a harmadik szó nem fed semmiféle "harmadik" tartalmat: Люблотики. Mi lehet? Újfajta virág a boglárkafélék (лютики) családjából, vagy a szerelem (любовь) érzésének eleddig ismeretlen változata? Sem egyik, sem másik. Pusztán "objet d'art" – "műalkotás".

Feltehetik a kérdést: "és a szó, mint olyan"? Éppen ebben van a lényeg, hogy a szó – "mint szó". A szónak okvetlenül a valóságra kell vonatkoznia – egyébként nem szó an sich.

Valamelyik nyelvről fordítani nem azt jelenti, hogy az egyik nyelv szavait a másikkal helyettesítem, hanem anyanyelvem kifejezéseivel adom vissza azt a valóságot, ami az idegen nyelv szavaival van leírva. Hogy valaki jól fordítson, nem csak nyelveket kell ismernie, hanem elsősorban azt a valóságot, amiről szó van. Bármennyire tudjon is az ember nyelveket, képtelen jól lefordítani egy regényt, mondjuk, a négerekről, ha fogalma sincs a négerekről, és arról, hogyan élnek. A lapszusok és lejtérjakabok, amelyekről a fordítások tarkállanak, zömmel nem a hiányos nyelvtudásból fakadnak, hanem a szóban forgó tárgy elégtelen ismeretéből.

Apropó: az efféle fordítói megjegyzéssel ellátott kifejezés, mint "görög szó, semmit sem jelent" – nem egyéb játékból kirekesztett gyufaszálnál. És természetesen nem szó. Szó nincs jelentés nélkül.

"Az értelmen túli nyelv" (заумь) korántsem "értelmetlen beszéd". Éppenséggel заумь – vagyis emberi hangképző szervek által előállított artikulált hangok beszédfolyamaton kívüli sora.

Amint azonban az értelmen túli hangkapcsolat valós tartalomra tesz szert – szóvá válik. Ez történt például az eredetileg csak úgy kitalált хлыщ (ficsúr, piperkőc) szóval.

És ez fordítva is igaz, amikor jelentésdarabokból mesterségesen összerakott szavakat képezünk az új valóság jelölésére – így keletkezett minden összetett szovjet szavunk –, akkor csak azok válnak közülük maradandóvá, amelyek kifogástalan, csak rájuk jellemző hangzással ellensúlyozzák töredékességüket, mint például – нарком (népbiztos), комсомолец (komszomolista), политрук (politikai tiszt). Ezek a szófoszlányokból sebtiben összeeszkábált kifejezések teljes jogú szavakká lettek.

Van Majakovszkijnek az *Erről* című poémában egy bámulatós szóalkotása (613. sor). Elejétől végig minden a szerelem témája körül forog. Majd az 577. sorban megjelenik az északi utazás motívuma:

"Futnak a partok,
a látvány egyre más".

Azután jön a 609. sor:

"Ki ismeri ezt a földet"
Ezt az országot?
Grön-
Lapp-
vagy Szív-land tája"?
(*Tellér Gyula fordítása*)

A két téma – a szerelemé és az utazásé – egy pillanatra keresztezte egymást. És találkozásukból szikraként pattant ki az új szó: люблания – "Szívland". Úgy bizony – szó, mert a legvalóságosabb valóságra – a poéma lényegére, végső értelmére vonatkozik. Elképesztően banális dolog lenne azonban ezt a kifejezést kiragadni a poéma szövegösszefüggéséből és felvenni az orosz nyelv értelmező szótárába: "Szív-land – a szerelem földje". Hogy

miért? Azért, mert az a valóság, amit ez a szó jelöl, utánózhatatlan és egyedi – csak magában Majakovszkijban, az alkotás egy adott pillanatában létezik, tehát nem általánosítható. A felvilágosító szót, ami hirtelen fénybe borítja ezt a valóságot, nem lehet közhasználatúvá tenni. Szív-land – *nem* a szerelem földje általában.

Ilyen utánózhatatlan költői szikrára, leleményre Majakovszkijnál bőven találunk példát. Ő született lírikus. És a lírája önéletrajzi ihletésű. Korának történelme is önéletrajzának része.

"Az országgal
s a harcosokkal
történt,
vagy
csak
az én szívemben
volt?"
(*Kuczka Péter fordítása*)

Párdarabja ez a kitűnő német költő, Heinrich Heine híres gondolatának: "A világ összetört – és a repedés a szívemen húzódik keresztül".

Hlebnyikov viszont egészen más volt. Ő semennyire, egy csepp sem volt lírai alkat.

Ez persze nem azt jelenti, hogy hiányzott belőle a lírai szenvedély, hogy száraz, rideg és érzéketlen lett volna. Hamar indulatba jött. Könnyen meg lehetett neveltetni, de bűnnek is gyakran adta a fejét.

Azonban sohasem jutott volna eszébe, hogy erről, a saját érzéseiről írjon verset. Zárkózott és szégyenlős volt. Meg aztán a szóhoz is másként viszonyult. Számára a szó legkevésbé sem volt pusztán "kifejező eszköz", a gondolat és az érzelem szolgája.

Hlebnyikov felfogásában a szó a maga hangzásteli és jelentésgazdag életét élte. Úgy vetette papírra őket, ahogy a csillagok ragyognak az égen, és belőlük próbálta kiolvasni az ember és az emberiség sorsát.

Miben rejlik a szavak értelme? Nem abban, amit jelentenek, hanem abban, amit jelenthetnek. "A szó teljes értelmében..." – hajtogatjuk előszeretettel. Vajon mi "a szó teljes értelme?" Nem

más, mint a létező és lehetséges jelentések végtelen sokfélesége. Az életben, az emberek hétköznapi érintkezésében viszont a "nem teljes értelmű szó" használatos, hiszen értelmének csupán elenyésző hányada van forgalomban – az a töredéke, amely gyakorlatilag elengedhetetlen a "kapcsolat" vagy a "kifejezés" szempontjából.

Hlebnyikov viszont teljes értelmű szavakkal írt. És csordulig teli szavai – anélkül, hogy egybeolvadtak vagy összhangba kerültek volna – úgy sorakoztak egymás mellé, mint csillagvilágok, amelyek csak a vonzás és taszítás törvényeinek engedelmeskednek.

Hlebnyikov nem szókapcsolatokat teremtett, hanem csillagképeket – szavakból. Hlebnyikov – költő-csillagász.

"Csillagok, csillagjóslás, csillagász" – mindez túl "költői" és homályos. Nem tagadom. Ám ez Hlebnyikov. A csillagok, valamint életük, felépítésük és mozgástörvényeik kétségtávolan Hlebnyikov alkotói rendszerének mintájául szolgáltak. Ő maga sokat beszélt a csillagokról.

"Dél fénylő csillagai felébresztették bennem a káldeust" ("Tanító és tanítvány").

"... vezess feljegyzéseket érzéseid napjairól és óráiról, mintha csillagokként vonulnának..." (levél Kamenszkijhoz).

"... "... egyenletekbe foglaltam a csillagokat, a hangot, a gondolatot, a születést és a halált" (levél V. V. Hlebnyikovának).

Ide kívánczogna, hogy Hlebnyikov matematikai számításairól beszéljek. De szeretnék még néhány szót szólni Hlebnyikovról – a költőről.

Hlebnyikov felfogása szerint "a teljes értelmében vett szó" fogalmába nemcsak összes jelentése, hanem összes hangalakja is beletartozik, mivel Hlebnyikov számára minden hangzás értelemmel telített. Ő az emberi beszéd mindegyik hangjának értelmet tulajdonít. És szemantikai csillagképekbe rendezi az *M*-mel, *V*-vel, *Sz*-szel, *K*-val kezdődő szavakat – mosolyt fakasztva a gyakorlatias észjárású emberekből.

A "prakticisták" vajon min nevetnek? Hát hogyan derülnének, amikor Hlebnyikov a lehető legprimitívebb módon próbálja őket orruknál fogva vezetni. Az írja: "*K*-val kezdődnek azok a szavak, amelyek vagy az elmúlás körébe tartoznak: колоть (vágni, darabolni), кояка (fekvőhely), конец (vég), кукла (baba), vagy szabadságvesztést jelölnek: ковать (kovácsolni), кузня (kovácsmű-

hely), кольцо (gyűrű), ключ (kulcs), круг (kör), vagy kevésbé mobil tárgyakra vonatkoznak: кладь (porgyász), колода (farönk), камень (kő), кот (kandúr).

"Ha-ha-ha! Jó vicc! És a кисель (cibere), vagy a курица (tyúk), vagy a колбаса (kolbász)? Ugyan mi közülük van az elmúláshoz, a szabadságvesztéshez vagy a lomhasághoz? Keressen magának más bolondot! Mi ugyan nem dőlünk be."

A praktikisták azonban hiába kacagnak. Ugyan miért érdekelnék Hlebnyikovot azok a szavak, amelyek *nem* tartoznak a csillagképbe? Miért foglalkozna a költő olyan szavakkal, amelyek nem rímelnék? – amikor az övéi rímelnék! Miért kellene Hlebnyikovnak az *összes K*-val kezdődő szót számba vennie? Egyébként is, ki-nek van arra szüksége, hogy minden *K*-val kezdődő szót jelentése szerint precízen sorba rakjon? Vajon ki képzeletét azt, hogy Hlebnyikovot ez izgatta?

Ostobák! Hlebnyikov nem szavak katalógizálója, hanem költő. Ő a szavakat rímekbe szedte – rímeltette őket hangzásuk és értelmük szerint. Alliterációs poémákat írt *K*, *M*, *Sz*, *V* betűvel, igazi, nemes veretű költészetet hozva létre, amelyben a szavak nem a hétköznapi beszéd szillogizmusainak engedelmessé váltak, hanem szabadon, önmaguktól, a "szónak, mint olyannak" a sajátos szabályai szerint kapcsolódtak egymáshoz.

A legkitűnőbb könyv a világon a nyelvnek a könyve – a szótár. Megtalálható benne nemcsak minden, ami valaha elhangzott és el fog hangzani, hanem az is, amit egyáltalán mondani *lehet*. A gyakorlatias észjárású emberek ilyesmit sohasem állítanak és ismernének el. Nekik ez nem hiányzik, nincs rá szükségük. Szegények, sosem fogják elolvasni Hlebnyikovot!

(Fordította: Gránicz István)

(Осип Брик: О Хлебникове. Публикация В. А. Катаняна. — День поэзии — 1978. М., "Советский писатель", 1978. 229–231.)

A "RUSSIAN LITERATURE" V. HLEBNIYIKOVRÓL

Velimir Hlebnyikov 95. születésnapja alkalmából a Hollandiában megjelenő *Russian Literature* című folyóirat 1981-ben emlékszámot adott ki. A hét cikk és tanulmány közül egy orosz, egy német, öt pedig angol nyelven jelent meg. O. Brik cikke Hlebnyikovról*, amely B. Jangfeldt közlésének megfelelően Brik moszkvai archívumából származik, s V. Katanyjan szerint a 40-es években íródott, valamint H. Baran két tanulmánya közül a második a költő egész munkásságára vonatkozó következtetéseket von le.

O. Brik – V. Hlebnyikov és V. Majakovszkij kortársa és barátja – Hlebnyikovnak a kor társadalmi valóságához és a nyelvhez való viszonyát elemzi. Hangsúlyozza a költő rendkívül széles körű tájékozottságát és igen fejlett valóságérzékét. Szenvedélyesen tiltakozik az ellen, hogy Hlebnyikovot "nem e világra valónak" nevezzék. "Ismerte és érzékelt a világot a történelmi sorsváltozásokkal és az emberi lélek titkaival együtt" – írja a költőről.

Hlebnyikov nyelvújító tevékenységével foglalkozva Brik kijelenti, hogy a költő csakis akkor alkotott új szavakat, ha művében új jelenséget akart megnevezni. Nem "kigondolt", hanem "föltárt" dolgokat, jelenségeket. Brik hangsúlyozza "a szó mint olyan" jelentőségét Hlebnyikov világában. Ennek kapcsán kitér a fordítás problémájára is. Brik szerint lehetetlen igazán jól fordítani a művet a környező adott társadalmi valóság ismerete nélkül.

Cikkének következő részében Brik V. Hlebnyikov költői munkásságának központi kategóriáival "az értelmentüliség", a "mögöttes jelentés" fogalmaival foglalkozik. A "mögöttes jelentés" még nem beszéd, de ha valamely "értelmen túli" hangkapcsolat megleli sa-

* Ld. Dokumentum rovat.

ját realitását, szóvá válik. Brik példája a хлым orosz szó (jelentése piperkőc, ficsúr), amely már rég átment a közhasználatba.

Brik összehasonlítja Hlebnyikov és Majakovszkij költői világát. Majakovszkijt kétséget kizáróan lírikusnak tartja, aki érzelmeit és vívódásait a világ elé tárja. "Hlebnyikov egészen más volt. Egyáltalán nem, a legkisebb mértékben sem volt lírikus". Brik szerint a költő sosem írt a saját érzelmeiről verset, mert "zárkózott és szemérmes volt".

A nyelvhez való viszonyát elemezve Brik azt írja Hlebnyikovról, hogy a költőnek nem az volt a fontos, mit jelent egy szó, hanem az, hogy mit jelenthet. Emellett igen nagy fontosságot tulajdonított a szó hangzásának is. A szavakat kezdőbetűik szerint csoportosította, s meghatározott hangulati hatást tulajdonított nekik. Így pl. Hlebnyikov szerint "К"-val kezdődnek az oroszban a halállal kapcsolatos szavak, mint pl. колоть, койка, (по)койник, конец (darabolni, fekvőhely, megboldogult, vég), a szabadságvesztést jelentők, pl. ковать, кузня, ключ, кол, кольцо, корень, закон, князь, круг (kovácsolni, kovácsműhely, kulcs, káró, gyűrű, gyökér, törvény, herceg, kör) vagy a "kevéssé mobil" dolgokat jelölők: кость, кладь, колода, камень (csont, poggyász, farönk, kő).

Hlebnyikov verseiben – írja Brik – nem csak hangzásuk, hanem értelmük szerint is rímelve a szavak, s gyakran nem a praktikus beszéd szabályai, hanem öntörvényük szerint kapcsolódnak. Cikke végén O. Brik szenvedélyesen szól Hlebnyikov műveinek védelmében.

H. Baran tanulmánya *The problem of composition in Velemir Chlebnikov's text* összefoglaló és átfogó jellegű. Öt részből áll. Az első részben Baran két csoportra osztja azokat a munkákat, amelyek Hlebnyikov műveinek kompozíciós sajátosságaival foglalkoznak. Az első csoportba tartoznak azok a szerzők, akik hangsúlyozzák Hlebnyikov műveiben a motiváció hiányát: Jakobson (1921), Sztyepanov (1928), V. Markov (1962). Csak részben eltérő B. Uszpenzkij (1970, 1973) véleménye. Végül Baran utal Grygar (1973) munkájára, az orosz és a cseh futurizmus és kubizmus hatását elemezve két fontos mozzanatot emel ki: a szemantikai egység megtörését és a montázs használatának bevezetését. Két kutató: Duganov (1979) és Vroon (1980) véleménye szemben áll az előbb felsoroltakéval,

vagyis egységes kompozíciós elv meglétét tételezik föl Hlebnyikov verseiben.

Baran tanulmányának második részében utal azokra a munkákra, amelyek a kompozíció kérdéseivel foglalkoztak: Zsirmunszkij (1921), Tinyjanov (1922), Bernstein (1927), Lotman (1970), Uszpenszkij (1970), valamint Hruskovszkij (1976, 1979) tanulmányaira.

Cikke harmadik részében Baran elemzi Hlebnyikov Мрачное (*Borongás* – 1914) és Зачем в гляделках незабудки? (*Miért van a szemekben nádbántsvirág?* – 1919) c. verseit. Mindkét vershez az orosz folklór egy-egy elemét említi, mint a megfejtés kulcsát.

Munkájának negyedik részében Baran a dialógus műfajának fellelevenítésével foglalkozik Hlebnyikov munkásságában. Részletesebben is utal az Учитель и ученик (*Tanító és tanítvány*) c. 1912-ben írt műre, amely Szokratész dialógusainak mintájára készült. Lukiánosz *Halottak beszélgetései* c. művének hatása érzékelhető Hlebnyikov Дети Выдры (*A Vidra Gyermekai* – 1911–13) c. művén.

Baran következtetései szerint Hlebnyikov számos művének elemzése azt mutatja, hogy jól megformált, koherens kompozíció jellemzi őket. Duganov és Vroon említett tanulmányainak eredményei is ezt igazolták.

Mint korábban utaltunk rá, a kötet többi tanulmánya Hlebnyikov egy-egy művének elemzésével foglalkozik. H. Baran második munkájának címe *Chlebnikov's "Vesennego Korana": An Analysis*. Elemzését Baran azzal kezdi, hogy utal a тополь (nyárfa) versben elfoglalt helyére egyfelől, a весеннего Корана ("a tavaszi Koránnak") metaforára másfelől, amelyet Baran így transzformál: "a Tavasz Koránja". A vers indítását párhuzamba hozza két másik Hlebnyikov vers, a Весны пословицы и скороговорки ... (*A tavasz közmondásai és nyelvtörőí...*) és a Смерть будущего (*A jövő halála*) c. vers солнце – весна (Nap – tavasz) asszociációival. Hasonló a párhuzam a Ручей с холодной водой... (*Hidegvízű patak...*) és a Единая книга (*Egyetemes könyv*) c. versekkel, ahol Hlebnyikov víziója egyesíti a természeti és az ember-teremtette világot. Baran utal Szmirnov (1977) cikkére, aki már rámutatott a futuristák költészetében az emberalkotta és a természet teremtette közötti összefüggésre. Curtis (1963) munkájában még korábbi hatásokat mutat ki: egyfelől a latin középkor, másfelől az Iszlám világának a hatását. Ez az utalás igen fontos Hlebnyikov esetében,

aki a Kelet és a keleti kultúrák iránt igen mélyen és tartósan érdeklődött.

A vers 5–11, 11–14 és 21–22. sorában a тополь (nyárfa) mint рыбак (halász) tűnik föl, s ezt Baran szerint a szituáció motiválja. Utal Lermontov *Démon*-jének На воздушном океане... kezdetű részletére is. A Весеннего Корана... 6. sorának jelzői egyfajta kozmikus kiteljesedésre utalnak, ami Baran szerint Tyutsev hatása. Hlebnyikov verseiben is gyakori a "nyárfahalász" párhuzam, pl. a Влом вселенной (*Betörés a mindenségbe*) és a Дерево (*Fa*) c. verseiben. A vers 19–25. sorában a megszemélyesítés, amely Baran szerint "extremely characteristic of Chlebnikov's poetics", eléri logikai csúcsát. Egyébként az egész verset Baran Tyutsev Весенняя гроза (*Tavaszi vihar*) c. versével hozza párhuzamba. Szerinte ez a vers volt a "prototípus", amelynek alapján Hlebnyikov megalkotta saját "tavaszi vihar" változatát.

A továbbiakban Baran a vers metrikai és ritmikai struktúráját elemzi, s felhívja a figyelmet a kezdő (1–5.) és befejező (22–25.) sorok stabilitására. A metrikai és ritmikai struktúra összhangban van a vers hangzó-rendszerével.

Baran elemzi a versnek a folklórral való kapcsolatát. Idéz néhány orosz találós kérdést, köztük az alábbi:

"Весной веселит,	(Tavasszal örömmel tölt el,
Летом холодит,	Nyáron hűsít,
Осенью питает,	Ősszel táplál,
Зимой согревает."	Télen meleget ad.)

amelynek a megfejtése – a fa; s ily módon Hlebnyikov versére aszszociál. Utal Hlebnyikov más verseinek is a népköltészettel való kapcsolatára, s megemlíti a Саян (*Szaján*), a Смерть Паливоды (*Palivoda halála*), a Гонимый – кем, почему я знаю?... (*Ki üldöz engem – honnan tudjam?*) c. műveket.

Весеннего Корана... c. versben tehát központi helyet foglal el a "nyárfa"; szerepét a narrátor világítja meg. A "nyárfa" viselkedése Baran szerint kétsíkú: a/ a "passzív" és b/ az "aktív részvétel" állapota. "Aktivitása" vertikálisan fejlődik ki a versben. Baran hasonló struktúrát vél felfedezni Hlebnyikov О род, тучеед (*ő, felhőfaló város*) c. versében. Végül újra visszatul Tyutsev művére, s így fejezi be cikkét: a két vers közötti

különbség "is a fair measure of the distance travelled by Russian poetry from one Golden Age to the other".

Barbara Lönngist *Chlebnikov's Imaginist poem* c. cikkében a költőnek egy 1920-as kötetben megjelent rövid versét elemzi:

"Москвы колымага,	(Moszkvának ócska batárja –
В ней два имаго.	Benne ül két imágó.
Голгофа	Mariengof
Мариенгофа.	Golgotája.
Город	A várost
Распорот.	Kibelezték.
Воскресение	Jeszenyin
Есенина.	Föltámadott.
Господи, отелись	"Borjazz meg végre, Uram"
В шубе из лис!"	A rókabundában.)

A *Харчевня зорь* (A *hajnalpírok bolygója*) c. kötetet Sz. Jeszenyin és A. Mariengof adta ki. A cím Lönngist szerint szándékosan kapcsol össze "költőietlen" és költői elemeket; ez az imaginista költészet egyik "feszültségteremtő" eszköze volt.

Hlebnikov versében játszik Jeszenyinék "image"-kultuszával. Lönngist szerint rímei és tömörsége az orosz népköltészet egyik kedvelt műfajának a hatására mutatnak: a *прибаутка* (tréfás mondóka) a humoros piactéri színház, a vásári komédia kedvelt műfaja volt. A Jeszenyin-kontextus kulcsa a "Borjazz meg végre, Uram!" sor, amely a költőnek 1917-ben írt *Преображение* (*Ürunk színéváltozása*) c. verséből vett idézet, és biblikus eredetű szókinccsel az 1917-es orosz újjászületésre utal.

Mariengof parafrázis "A várost kibelezték" kifejezés, ami a *Кондитерская солнц* (A *Napok cukrászdája*) című írással hozható összefüggésbe. Hlebnikov versének kulcsszava Lönngist szerint az "imago"; az oroszban ennek megfelelője a képmás, az ikon. Ilyen módon a vers játék is, paródia is az orosz imaginisták által deklarált elvre, miszerint "költői képek által kell megjeleníteni az életet".

Simile in Chlebnikov's "Zuravly" c. tanulmányában Willem. G. Weststejn Hlebnikov 1909-ben írt versének igen gondos elemzését adja, amelynek az alapja a 190 soros vers szövegének többszöri és gondos olvasása. Weststejn utal Gumiljov magyarázatára,

aki Hlebnyikovot "vizionáló álmodozónak" nevezi, s szerinte ezzel kapcsolatos a vers abszurditása. H. Baranhoz hasonlóan idézi Grygart is, aki összefüggést lát a korai kubo-futuristák és a kubista festészet elvei között. Hlebnyikov verseinek egy része is olyan szabályok szerint van konstruálva, amilyenek a kubista festészetre jellemzők.

Weststejn szerint a vers legrészletesebb elemzését mindeideig Ingold (1978) adta, aki megállapította, hogy a vers szemantikai komplexuma a parallelizmus elvei szerint épül. A parallelizmus a világ látomásának az alapja. Ebben a világban dominál az opposíció a "természet" és a "kultúra" között, s ez átmegegy "személyes mítosz"-ba. A narratív egységek nem kronológikus rendben, hanem szimultán vannak jelen a versben, s egy mytho-poetikai tér-időt képeznek. Ahhoz, hogy az olvasó megértse a verset, össze kell kötnie az egyes kép- és mondattöredékeket az alapszituációval (Ingold 1978:61-66). Weststejn szerint Ingold lényegbevágó elemzése kevés figyelmet fordít *A daru* motívumstruktúrájára, valamint arra a módra, ahogyan a vers egyes részei szemantikailag összefüggnek és egyszerű szövegszintet képeznek.

Weststejn nézete szerint a vers megértéséhez a hasonlatok révén lehet eljutni. A hasonlatok elemzésekor Genette (1972) terminológiáját veszi figyelembe, s utal az ezzel kapcsolatos vitákra is (V. Booren 1978). A versben a "daru" egy hatalmas madár, amelynek csontváza egy ipari város elemeiből épül föl. Az elemek lázadásával a madár életre kel, démoni bálvánnyá válik, amelynek az emberek gyermekeiket áldozzák föl. Ekkor a madár hirtelenül fölszáll és eltűnik.

Weststejn utal Jakobsonra (1921), aki szerint a hasonlatok funkciója igen bonyolult Hlebnyikov műveiben. A hasonlóságoknak nem annyira az összehasonlított tárgyak között, hanem inkább művei kompozíciójában van funkciójuk. Weststejn szerint ez utóbbi két szempontból kapcsolódik *A daru* c. poémához: a/ a mű hasonlatokra épül, ez adja mozaikszerűségét és töredékességét; b/ a hasonlatok szemantikai viszonyt teremtenek az alkotás különböző részei között.

Hlebnyikov munkásságával kapcsolatban még sok megválaszolatlan kérdés létezik. A *Russian Literature* 1981-es emlékszám nagy mértékben hozzájárult ahhoz, hogy ezeknek a kérdéseknek a száma jelentősen csökkenjen.

J. Matyi Anna

A varsói *Literatura na świecie* c. havonta megjelenő irodalmi folyóirat a *Nagyvilág* lengyel megfelelője. A magyar laptól abban különbözik, hogy nem kizárólag a külföldi irodalmi újdonságokkal akarja megismertetni olvasóit, hanem igen gyakran monográfia-szerű számokat is megjelentet. Ezek vagy egy nép irodalmával (magyar számok 1975, 1979, 1982 és 1986-ban láttak napvilágot) vagy egyetlen jelentős alkotóval foglalkoznak. A *Literatura na świecie* 1984/2-es száma elsősorban a kitűnő orosz költő: Velimir Hlebnyikov verseit, munkásságát mutatja be. Természetesen Lengyelországban nem ez a Hlebnyikov alkotásai iránti érdeklődés első megnyilvánulása. A lengyel irodalmi köztudatban ő már több évtizede önálló helyet foglal el. Ismerték és olvasták a két háború közti időszak költőit. Az akkori lengyel költészet avantgárd irányzatának egyik patrónusa volt. Különösen a lengyel futurizmus képviselői érezték – Majakovszkijhoz hasonlóan – magukhoz közelinek. Lengyelország egyik legjelentősebb futurista költője: Bruno Jasienski különösen vonzódott az orosz avantgárd költészethez. Kora ifjúságát a Szovjetunióban töltötte, ahová a harmincas években ismét visszatért. Lengyelül és oroszul egyaránt írt; halála is a Szovjetunióban következett be tragikus körülmények között. Egy másik futurista, Jasienski barátja: Anatol Stern volt Hlebnyikov verseinek első lengyel fordítója. Hlebnyikov munkássága, pontosabban poétikájának és nyelvfilozófiájának néhány eleme azokra a költőkre is inspirálólag hatott, akik nem tartoztak egyik avantgárd irányzathoz sem. A "zaumnij jazik" (az értelmén túli nyelv) elmélete többek között a híres költő, az orosz irodalom jeles tolmácsolója: Julian Tuwim műveiben is visszhangra talált.

Láthatjuk hát, hogy a *Literatura na świecie* Hlebnyikov száma nem bevezeti, hanem inkább összefoglalja az orosz költészet nagy megújítójának a lengyel irodalomra gyakorolt hatását. Józef Waczków a Hlebnyikov versek eddig megjelent lengyel fordításait értékeli. A már említett 1923-ból való Stern-fordítások után 1936-ban az orosz irodalom ma is élő jeles tolmácsolójának és népszerűsítőjének: Seweryn Pollaknak a tollából olvashatott a lengyel olvasóközönség Hlebnyikov verseket. Mint Waczków írja, Pollak fordításai nagyon eltérnek az eredetiektől, mégis tény az, hogy az ő közvetítésével vált egy lengyel költő-házaspár: Jan

Śpiewak és Anna Kamińska Hlebnikov szerelmesévé. Hosszú éveken keresztül fáradoztak azon, hogy a művek minden ízét, báját átmentsék a lengyel kultúra számára. A Śpiewak és Kamińska fordításában 1963-ban és 1972-ben kiadott két kötet a tanúja, hogy elhatározásukat lényegében sikerült megvalósítaniuk. A kritika hosszú ideig egyöntetűen nagyon jónak ítélte ezeket a fordításokat, egészen addig, míg meg nem jelentek a Pollak-, Woroszyński-féle konkurens átültetések, amelyek megkérdőjelezték a Śpiewak-Kamińska-féle változatot.

Józef Waczków szerint csak az 1982-es Adam Pomorski fordításában kiadott új lengyel Hlebnikov-kötetből érezhettük meg igazán, hogy mik voltak az eddigi fordítások gyenge pontjai. Főleg az eredetire annyira jellemző zabolátlan nyelvi találékonyság hiányzott belőlük. Pomorski fordításairól viszont igen elismerően nyilatkozik Waczków; a legadekvátabb, legötletesebb, az eredeti művek költői nagyságát leginkább visszaadó daraboknak tartja őket. Waczków kifejezi abbeli reményét, hogy Pomorski segítségével teljes képet kap majd a lengyel olvasó a nagy Hlebnikov-életműről.

Ez a rendkívüli fordítói lehetőségekkel és intuícióval megáldott, az orosz irodalmat, különösen pedig Hlebnikov költészetét kitűnően ismerő műfordító, Adam Pomorski fordította az itt található Hlebnikov szövegek és róla szóló kritikai írások zömét. Körülbelül ötven oldalnyi verset találhatunk a Literatura na świecie e számában – Hlebnikov költészetének kezdeti szakaszából (1908) éppúgy, mint a halála előtti korszakból.

Pomorski a fordítója néhány kritikai írásnak is. A svéd szlavista, Barbara Lönnqvist, két érdekes vázlattal szerepel a folyóiratban. Mindkettőn érezhető Bahtyin hatása. Az első címe: *A művészet mint játék a futurizmusban*. A szerzőnő bemutatja és jellemzi azt a kultúrvilágot, amelyben Hlebnikov művészete kibontakozott. Úgy véli, hogy a XX. század eleji orosz kultúra egyik lényeges vonása a művészi élet teatralizációja volt, amely többek között a cirkusz, a comedia dell'arte, a jelmezbálok iránti érdeklődésben nyilvánult meg és nagy hatással volt az esztétikai magatartás és izlés alakulására. A művészet – írja Lönnqvist – egyre inkább a játékra emlékeztetett, a művész szerepe pedig mintegy cirkuszi mutatvány, amelyben a nézők megijesztése, majd bámulatba ejtése a cél. A szerzőné hangsúlyozza, hogy milyen nagy

hatással voltak a népi színházak különböző formái a művészetre. Mejerhold *Vásári komédia* című híres cikkében kel a népi színház kanonizálatlan értékeinek védelmére. Ugyancsak ő vitte színre Blok azonos című darabját (1906), melynek bemutatója a rendező és a közönség esztétikai normáinak különbözősége miatt fulladt botrányba. Ezt a színházi hagyományt folytatta M. Jevreinov is, aki a pétervári Régi Színház színpadán középkori bohózatokat és moralitás drámákat vitt színre. Járt a falvakat, gyűjtötte a falusi szertartásokat, népszokásokat. Ez a fajta hozzáállás jellemezte Hlebnyikovot is, aki ismerte és nagy-nagy szimpátiával, tisztelettel viseltetett Jevreinov iránt.

Lönnqvist felfogása szerint Mejerhold és Jevreinov fényes tevékenysége – a játék és a paródia elemeire épülő színházuk volt a háttér a futuristák tevékenységének kibontakozásához. Persze a futuristák tovább mentek mind a hagyományos művészet és irodalom tagadásában, mind pedig a "művészet utcára vitelében".

A szerzőnő fejtegetése során rámutat azokra a következményekre, amelyek a futurista művészeknek a gyermekek, ill. a gyermekek alkotásai iránti érdeklődésből fakadtak. A futuristák ebben az irányban keresték az alapvető ősi formákat. Innen származik felfogásmódjuk, miszerint a művészet olyan játék, amelyben a művész önálló szabályokat teremt. Ez a felfogás különösképpen Hlebnyikov és Krucsonih alkotásaiban érvényesül – írja Lönnqvist. Hlebnyikov neologizmusai, értelmén túli nyelve a gyermek lingvisztikai tevékenységével rokon – olvassuk a cikkben.

A továbbiakban a szerzőnő bizonyítja, hogy a költő jól ismerte az orosz népi kultúra farsangi hagyományait, s hogy a nevetés elsődleges szerepével kapcsolatos nézete sok művében kifejeződik. Ezt a tézisé a *Zangezi* elemzésével támasztja alá. Hlebnyikov kapcsolata a futuristákkal valószínűleg a mozgalom első, rebellis szakaszában volt a legszorosabb, amikor még a Hlebnyikovot olyannyira magával ragadó forradalmi szellem hatotta át – véli Lönnqvist.

A másik cikk, a *Farsangi átváltozások* az előzőnél jóval szorosabban kapcsolódik Hlebnyikov alkotásaihoz. A szerzőnő jellemzi költői világát, rámutat a hlebnyikovi világ-felfogásmód jellemző sajátosságaira. Hangsúlyozza, hogy Hlebnyikovot mindig is érdekelte a világ rendjének kutatása, különböző jelenségeket pró-

bált összekapcsolni, felfedezte a mikrokozmoszt a makrokozmoszban és fordítva. A minket körülvevő világ dezintegrációjának, szétesésének okát a racionalizmusban és a XIX. századi pozitívizmusban látta. Az egység keresése a sokféleségben vezette őt el a legrégebbi filozófiai hagyományokhoz, az ősi társadalmakhoz és a mitológiához. Valószínűleg nagy hatással voltak Hlebnnyikovra – feltételezi Lönnqvist – a Szókratész előtti görög filozófusok. A hlebnnyikovi rend és egység keresése a történelemre is kiterjedt – ezt a tézist a szerző a *Sorstdblák* elemzésével támasztja alá.

Hlebnnyikov "művészi filozófiájának" következő lényeges vonása a számmágia iránti vonzalom. "A számok – írja Lönnqvist – fontos elemei költői világának. A szavakhoz hasonlóan jelentéssel bírnak." Hlebnnyikov gyakran játszik a számokkal költészetében – jegyzi meg a svéd szlavista. Lelkesedéssel fedezi fel a számok és a valós világ közötti összefüggést. A számokban olyan erőket lát, mint a vallásban. Érdekesekek Barbara Lönnqvistnek a *Számok* c. verssel kapcsolatos észrevételei. Elemzését így foglalja össze: "A *Számok* c. vers tömör dicshimnusz, mely a kozmoszbeli kötelékek kialakítóiként üdvözlí a számokat. Néhány számmisztikussal ellentétben, akik csupán azt szögezik le, hogy 'számok mindenütt vannak', Hlebnnyikov megmutatja funkciójukat is: az alkotási folyamat egyike a keletkezési folyamatoknak, amelyben fontos szerep jut a számoknak. A világegyetem mozgása és az idő múlása számokkal is kifejezhető. A szám tehát nagy egyesítő erő."

Hlebnnyikov költészetének Lönnqvist írásában soron következő fontos jellemzője az ellentétpárok felállítására való törekvés. Hlebnnyikov mindenben "fordított hasonmást" keres. Mind a történelmi eseményeket, mind az embereket, filozófiai rendszereket – mindent párokba állít. Ebben a problémakörben is megjelenik a költő által olyannyira csodált számmágia. Ez az elragadtatás – mint azt cikke utolsó részében Lönnqvist kimutatja – az egyensúly és a szimmetria iránti vonzalommal párosult.

Duganov azzal kezdi nemegyszer igen frappáns érvelését, hogy felidézi azt az általános véleményt, miszerint Hlebnnyikov epikus költő, akit gyakran hasonlítanak az *Igor-ének* szerzőjéhez. Pedig Hlebnnyikov művei közt jóval kevesebb a tisztán epikus jellegű – állapítja meg a cikk írója. Még prózájában is, mely látszólag szándékosan objektív cselekménysor kifejtésére törekszik, a Pa-

livoda halála típusú epikai művek mindössze egyharmadát teszik ki Hlebnyikov alkotóművészetének. Így hát nem kellene-e megkérdőjelezni – teszi fel a kérdést Duganov – Hlebnyikov művészetének epikus jellegét? Végül leszögezi, hogy annak sincs semmi alapja, hogy a lírai vagy drámai művek döntő többségéről beszéljünk. Leggyakrabban "kevert műfajú alkotásokkal" találkozunk Hlebnyikovnál – hangzik Duganov fontos megállapítása. Nagyon lényeges tulajdonsága ez a hlebnyikovi esztétikának, mely legpregnansabban az *Ifjúi énem – a világ* c. műben nyilvánul meg. Ennek fényében világossá válik, hogy a lírai és epikus elemek elválaszthatatlanul összefonódnak egymással, s így az Egész két aspektusát alkotják. "Az esztétika tárgya – írja Duganov – mindig ugyanaz – az egész világ a maga alapvető teljességében és egységében. Ezt az egyszerű igazságot minden bizonnyal nagyon alaposan átgondolta és teljesen átérezte Hlebnyikov, s így tudott eljutni ahhoz az organikus esztétikához és elkápráztató poétikához, amely az intuíció és az öntudatosság legmagasabb fokának egyesülésekor jött létre."

A költő – olvashatjuk a későbbiekben – mindig az Egészről szól, de annak különböző aspektusait vizsgálja, vagyis különböző: lírai, epikus vagy drámai helyzetben írja le. Fejtegetéseit befejezve Duganov felteszi a kérdést Hlebnyikov művészetének műfaji jellegére vonatkozóan. Megállapítja, hogy a "kevert műfaji jelleg" megfogalmazással kapcsolatban lehetnek mind elméleti, mind irodalomtörténeti ellenvetések. Nagyon precízen és ötletesen meg is fogalmazza ezeket a lehetséges fenntartásokat.

Duganov tanulmánya befejező részében ügyesen összevet három, egymással kortárs, egymásra kölcsönösen ható alkotót: Hlebnyikovot, Majakovszkijt és Blokot. A szerző Ny. Hardzsijev munkájára hivatkozik, amelynek vázlatát *Majakovszkij és Blok* címmel a *Literatura na świecie* szóban forgó számában olvashatjuk. A részletes elemzések és a két költő műveinek összevetése, csoportosítása alapján arra a következtetésre jut, hogy "Az idézett és elemzett tények alapján elég meggyőzően rámutathatunk arra, hogy figyelmen kívül hagyva most a Majakovszkij és Hlebnyikov költészete közti lényeges különbségeket(...) bizonyos időszakokban kölcsönösen hatottak egymásra. Hlebnyikov költői és nyelvi kísérletei hozzájárultak Majakovszkij módszerének kialakulásához, másrészt viszont Majakovszkij szónoki-publicisztikai versei is funkcionális változásokat idéztek elő Hlebnyikov költői rendszerében."

A fent ismertetett munkákon kívül találunk két cikket, amely Hlebnyikov műveinek kompozíciós kérdésével foglalkozik. F. Ph. Ingold, svájci szlavista, *A daru* c. elbeszélő költemény kompozícióját vizsgálja. Erről a problematikáról átfogóbb képet ad Henryk Baran lengyel származású amerikai szlavista írása. Roman Jakobson Hlebnyikov műveinek kompozíciójáról írt, sokat idézett soraival indítja eszme-futtatását: "A lazán fölfűzött motívumok nem egymásból logikusan következő sorrendben jönnek, hanem formális hasonlóság, ill. ellentét alapján kapcsolódnak egymáshoz."

Ez a nézet sokáig tartotta magát. Csak az utóbbi években keletkezett Duganov és Vroon-írások hoztak változást e téren. Ők már a Hlebnyikov-művek kompozíciós tervének nagyfokú motiváltságát hangsúlyozzák. A kutatói álláspontok áttekintése segít megfogalmazni a kérdést: a fenti javaslatok közül melyik indokoltabb és termékenyebb kutatási szempontból. Megállapítja, hogy Hlebnyikovnál hiába keresünk közvetlenül megfogalmazott, megfontolt választ erre a kérdésre. Saját elemzései alapján arra a megállapításra jut, hogy "az ellentétes véleményt igazoló tények hiányában célszerűbbnek tűnik a jövőben abból a feltételezésből kiindulni, hogy Hlebnyikov írásai logikus belső motiváció alapján keletkeztek".

A költőnek szentelt tanulmányok sorát Olga Szegyakova szovjet kutató érdekes cikke zárja, melyben *Az El-ről* c. Hlebnyikov-vers fonémaképét vizsgálja.

Láthatjuk tehát, hogy gondos válogatás előzte meg a tanulmányok kiválasztását. Bár sajnálatos módon egyetlen egy lengyel szerző sem szerepel a cikkek íróinak sorában (gondolunk itt elsősorban Pomorskira), a *Literatura na świecie* Hlebnyikov-száma arról tanúskodik, hogy ez a rendkívüli költői jelenség, amilyen Hlebnyikov művészete, ma is élénk érdeklődést vált ki a különböző országok szlavista központjaiban. A *Betörés a mindenségbe* költője a XX. századi európai költészet egyre elismertebb nagyságává válik.

Jerzy Snopek

HLEBNYIKOV-EMLÉKÜLÉS

Száz éve született Velimir Hlebnnyikov. Az évforduló alkalmából az ELTE orosz nyelv és irodalom tanszékének tudományos diákköre 1986. január 10-én emlékülést rendezett. A megemlékezésen Hlebnnyikov munkásságának különböző aspektusait tárgyaló előadások hangzottak el.

Az ülést *Szilágyi Ákos* "Elvelimiresedés (A tudomány új ethosza a kísérletezés)" című előadása nyitotta meg.

A Velimir névvel Hlebnnyikov önmagát keresztelte meg. A mélyen a szláv mitológia jelentéskörébe visszanyúló név jelentésében önmagát kereste és találta meg, ugyanakkor "az egész Földgolyó elvelimiresedéséről" szólva egy egész új érát illet azzal a névvel, amelyet önmagának is adott. Egy folyamat, egy szellemiség neve is a Velimir. De mit jelent "a világ elvelimiresedése"?

Nem a romantika útjáról van ebben az esetben szó, a világ saját énünk képére való átalakításáról, hanem a kozmosz énszerűségének átéléséről. Az elvelimiresedett világ nem objektum többé, hanem szubjektum vagy legalább szubjektum modell, ahogyan az volt egykor a mágikus és részben a vallási kor emberéé, és ahogyan ma is az a gyermeké, az örülté, az álmodozóé. Tőlük kell tanulnunk, élni tanulnunk, mégpedig azért, hogy az új vallás, a tudomány túlhaladjon a polgári ész fokán, amelyben minden objektum lett, nemcsak a természet, a társadalom, de még az ember is. Ha a tudomány a kozmosz és a társadalom szubjektum-szerűsége révén túllép a polgári ésszerűségen, ebből új erkölcsi következtetések is adódnak: a szubjektummal nem tehető meg bármi, a szubjektum megsemmisíthetetlen, a természettel mint dologgal való bánás saját szubjektum-szerűségünket teszi tönkre. Az ember nem érthet meg magából semmit, míg dologként állítja magával szembe a valóságot. Ebben az értelemben csakugyan új pátoszformákat, új ethoszt teremthet a tudomány.

A modern költészetben az avantgárd értelmezte először a tudományos étosznak ezt az új alakját. Különösen erős ez a keleti futurizmusban. A tudomány, korunk új vallása reformációra szorul és ennek a reformációnak a nagy alakjai közé tartozik Velimir Hlebnyikov. Nem véletlen, hogy személyében költő válik tudóssá (vagy tudós költővé?). A tudomány egyetemességében és mindenhatóságában rejlő erkölcsi intenciót csak a művészet hozhatta felszínre s összegezhette új etoszként és alakíthatta új pátoszformává, mivel a művészet éppen a világ szubjektumszerűsítésén alapul s a vallás szétfoszlása után csak a tudomány kínálhatott új aurát, új és egyetemes közvetítést. Ezzel magyarázható az avantgárd vonzalma a tudományhoz s ugyanakkor a létező tudományos ész fantasztikus túlhaladásának kísérlete a nyelvtudományban, a matematikában, az urbanisztikában, stb.

A kóklernek, infantilisnak, álzszeninek, szolipszistának, szó-zsonglőrnek, öncélú kísérletezőnek, zavaros trükk-mesternek bélyegzett Hlebnyikov a költészet új rendszerét és a modern költészet kopernikuszi fordulatát teremtette meg. A hlebnyikovi életmű legdöntőbb mozzanatára az első között Jurij Tinyanov mutatott rá, amikor megállapította, hogy Hlebnyikov "nem a régi rendszer apró-cseprő fogyatékosságait fedezi fel, hanem új rendszert, amikor a véletlen elmozdulásokat teszi meg kiindulópontjául". A véletlen az az új formateremtő, jelentésalkotó elv, amely kapcsolatot teremt az addig összefüggéstelen elemek között, amely komolyan veszi az esetleges összecsengéseket (elég, ha a hlebnyikovi rímre gondolunk: véletlen hangcsoport egybeesésekből áll össze új szemantikai rendszer). A véletlen hasít rést a lát-szatvilág falán, a véletlen – kiugrás a hétköznapi lét monotóniájából, hogy megpillantsuk és megvalósítsuk a hétköznapiság és a kozmikus kontaktusát, összefolyását, egységét. Tinyanov volt, aki elsőként fedezte fel ebben a formateremtő, formaújító aktivitásban "az új költő erkölcsét". Az új költő erkölcsét, ami nem más, mint az éberség, a rettenthetetlenség erkölcsé.

Szilágyi Ákos Oszip Mandelstam szavaival zárta előadását: "Hlebnyikov nincs tisztában vele, mit jelent kortársnak lenni. Az egész történelem, a nyelv és költészet egész világának honpolgára ő. Olyan, mint valami idióta Einstein, aki nem tudja kiszámítani, mi is van hozzá közelebb – egy vasúti híd vagy az 'fnek Igor hadáról'. Hlebnyikov költészete idiotikus, e szó eredeti

görög, nem sértő jelentésében. A kortársai nem tudták és nem tudják megbocsátani neki, hogy még az utalás is hiányzik belőle saját korának érzületére. Mekkora kellett hát legyen a szörnyülködés, amikor ez az ember, aki egyáltalán nem veszi észre, kivel beszél, ráadásul még szokatlanul közlékenynek is bizonyult, megvolt benne a tisztán puskinsi értelemben vett társalgás-fecsegés képessége. Hlebnyikov tréfálkozik – senki nem nevet. Hlebnyikov finom, szellemes célzást tesz valamire – senki nem érti. Az, amit Hlebnyikov írt, túlnyomórészt nem egyéb költői csevegésnél, ahogy ő értelmezte ezt... Írt tréfás drámákat – 'A világ végén kezdve' – és tragikus buffonádát – "Halálkisasszony". Valamilyen csodálatos-szűzies és homályos próza előképeit teremtette meg, mely ahhoz hasonlított, ahogyan a gyerekek mesélnek, mikor a képek és fogalmak áradni kezdenek és egymást szorítják ki a tudatból. Minden egyes sora új poéma kiindulópontja lehetne. Tíz soronként egy-egy aforisztikus igazságra bukkanunk, amely köre vagy réztáblára véssődne fel, hogy végre megnyugvást találjon magának valahol. Hlebnyikov nem is verseket és poémákat írt, hanem valamilyen hatalmas összoros szertartáskönyvet, amelyből évszázadokon át fognak meríteni mindazok, akik nem sajnálják a fáradságot."

"A hlebnyikovi poéma és a montázselv a 'Háború az egérfogóban' alapján" című előadásában *Kelemen Tibor* Hlebnyikov költészetét és az avantgárd képzőművészet formanyelvi párhuzamairól beszélt.

Sokszor hangoztatott és elfogadott tény, hogy a századelő művészetére – többek között – a film is jelentős hatást gyakorolt. A kor embere újfajta varázslattal találkozhatott a tova szálló pillanat rögzítése, kimerevítése, a gyorsítások és lassítások, a kihagyások vagy a palindromia eszközei révén. Hlebnyikov dramaturgiai kísérletei között különleges helyet foglal el az 1912–13-ban írott *A világ végén kezdve*, amelyet Roman Jakobson sajátos filmforgatókönyvnek, visszafelé forgatott filmnek nevezett. A darab a világ megfordíthatóságát idézi, mi történik, ha visszafordítjuk az események menetét. A maga plaszticitásában a film megszületése előtt ilyen revelációval ez megvalósíthatatlan volt, annak ellenére, hogy a palindromia eljárása elég régi és voltak korábban is hasonló jellegű irodalmi kísérletek. Hlebnyikov költészetében is nemegyszer találkozunk ezzel a megoldással, mind a kisebb versekben, mind a Razin-poémában. A forradalom utá-

ni avantgárd filmművészetben is jelentkezett ez az eljárás, mind a gyakorlatban, mind terv formájában. 1924-ben Dziga Vertov "Filmszem. A meglesett élet" című munkájában a kenyér és hús témáját hasonló módon valósította meg. Majakovszkij 1926-ban írott "Hogy van?" című forgatókönyvének "A megszáradt kenyér" tétele hasonló konstrukciós elvet követett.

Az avantgárd képzőművészet felé mozdítja el képzeletünket a "Háború az egérfogóban" című Hlebnyikov-poéma is. A mű 1915-17 között írott különálló versekből állt össze, s mint konstrukció, a szovjet filmművészetben a forradalom után megszülető montázs-elv költészeti megvalósulásának tekinthető. Hlebnyikov felismer-te, hogy a szervesen egymás mellé helyezett elemek új minőséget hoznak létre, s ez a poéma műfaját is képes megújítani. A vers-ciklus fogalma már korábban ismert volt, de az mindenképpen Hlebnyikov leleménye, hogy ugyanannak a jelenségnek többoldalú, kölcsönviszonyon alapuló megvilágítása is lehetséges. Az egymás mellé került versek fokozatosan erősítik egymást, egyre több oldalról világítják meg a háborút, kölcsönhatásukban sokkal nagyobb érzelmi, majd értelmi megvilágítást képesek adni a választott tárgynak.

A hlebnyikovi poémák szemléleti újdonságának egy további aspektusa is a forradalom utáni szovjet filmművészet irányába tereli figyelmünket. A szubjektív elem – látszólagos – hiányáról van szó, amire a Hlebnyikovról szóló irodalomban az elsők között D. Mirszkij mutatott rá: Hlebnyikov "munkásságának legáltalánosabb vonása az, amit 'személytelenségnek' vagy 'objektivitásnak' lehetne nevezni. A költői 'én' sohasem válik nála költői témává. Költészete nem élményekből és hangulatokból alakul ki, hanem objektiválódott költői képekből és gondolati általánosításokból". Ez a jellemzés eszünkbe juttathatja Dziga Vertov 1922-es "Mi" című "kiáltvány-változatát". A filmszem tevékenység lényege szerint az, hogy "a dolgok szükségszerű térbeli mozgásának művészi-ritmikai egésszé való szervezésével foglalkozik s mint ilyen, összhangban van az anyag sajátosságaival és a dolgok belső ritmusával. A mozgás művészetének elemei, anyaga az intervallum (egyik mozgásból a másikba való átmenet), tehát nem maga a mozgás. Éppen az intervallumok azok, amelyek a cselekményt a kinetikus megoldás felé viszik".

A poéma műfajának hlebnyikovi megújításával kapcsolatban az előadó utalt két későbbi példára: Ny. Zabolockij 1929–30-ban írott "A földművelés diadala", illetve Ny. Aszejev "Majakovszkij újrakezdődik" (1940) című művére.

Előadása befejezéséül Kelemen Tibor megjegyezte, hogy az elbeszélő jellegű alkotások a magyar irodalomban is kihívást jelentenek. Mintegy ennek a megállapításnak az illusztrálására a Hlebnyikov-fordító és költő *Turcsány Péter* saját nemzedékét, napjaink magyar valóságát megjelenítő művéből, a "Karámtalanok"-ból olvasott fel néhány verset.

Dalos Rimma előadásában rámutatott, hogy Hlebnyikov költészete olyan jelenség, amely magában hordozza a századelő számos művészeti ágára és megmozdulására jellemző vonásokat. Utalt a korabeli építészet (Sehtjel) és festészet (Vrubel, Szerov) szecessziós elemeinek a hlebnyikovi költészet elemeivel való rokonságára és hozzátette, hogy ez a rokonság ugyanúgy sajátja más korabeli költők költészetének is.

Szőke György "Szóvarázs" című előadásában a versfordítás, illetve a fordíthatóság problémáival foglalkozott.

Lévén a költői szöveg egyedüli, ismételhetetlen, a fordítással járó kisebb-nagyobb transzformációk – szinonimák használata, változtatás a szórenden – az eredeti egységének megsemmisítéséhez vezetnek. Ezért, legyen bár "tökéletes", minden fordítás bűntett, az eredeti mű halálát, törvényszerűen tökéletlen újjáélesztését jelenti.

A költő és fordító V. Zsukovszkij, saját munkássága alapelvét is meghatározva kijelentette, hogy "a versfordító vetélytárs". A nyelv sematikus–racionális felfogása helyett Zsukovszkij a nyelv kimeríthetetlen asszociációs lehetőségeinek feltárásán fáradozott, normatív grammatika helyett élő, funkcionális, alkotó grammatikát teremtett. "Puskin és az orosz romantikusok" című munkájában G. A. Gukovszkij így ír Zsukovszkijről: "felülkerekedett a szemantikai racionalizmus korlátain, megmutatta, hogy a szó sokjelentésű, hogy a szóban óriási jelentéssíkokat fedezhetünk fel, ha hagyjuk kihallani belőlük az asszociációs–emocionális jelentések sorait". A racionális–pontos szójelentés elleni fellépéssel tehát már a XIX. században találkozunk. A fent mondottakra emlékeztet a Kis Irodalmi Enciklopédia Hlebnyikovról írott cikkelye: "Hlebnyikov tagadja az állandósult racio-

nális szó-fogalmat, alkotóelemeire bontja és újra összerakja a szó részeit".

A szó jelentésének, a nyelv életének hasonló megközelítésére magyar példákat hozott az előadó (Karinthy Frigyes, Weöres Sándor, Páskándi Géza kísérleteit), majd rátért Hlebnikov "Zakljatyije szmehom" című versére, ami a hlebnikov "szó-mágia" ismert és kitűnő példája. A vers rövid elemzése után Szőke György arra keresett választ, hogy vajon lefordítható-e ez a vers. Két magyar kísérletet vizsgált: Weöres Sándor és Tellér Gyula fordítását.

Tellér Gyula az eredeti szöveg megoldását választotta: ugyanazt a szót variálja megszokott és szokatlan formákban. Az általa választott "röhög" ige jelentése azonban távolról sem felel meg az orosz "szmejatyszja" ige jelentésének, annak csak egy szinonimája, és így a vers tendenciája, a nevetés funkciója is más lett, az eredeti emelkedettsége fél-groteszkké változott.

Weöres Sándor a nevetés összes lehetséges szinonimájával dolgozott az eredetiben szereplő variációk helyett. Feltehetőleg tudatosan választotta a "vetélytárs" szerepét és bár teljesen más eszközökkel, de elérte az eredeti varázslat-jellegét, érződik fordításában a Hlebnikov-vers gördülékenysége, sajátos fél-ünnepélyessége.

Arra a kérdésre, hogy "melyik a jobb", Szőke György szerint csak egy válasz adható: mindkettő rosszabb az eredeténél és ez a törvényszerű eredmény minden versfordítás esetében. A két fordítás vizsgálatának eredményeként a kiinduló megállapításhoz érkezünk vissza: annak a ténynek a konstatálásához, hogy a költői szöveg megismételhetetlen.

Bajosi Cecília "'Ötlépcsnyire' Hlebnikovtól" című előadásában Ottlik Géza Fejér Lipót-élményének a leírását kölcsönözte saját Hlebnikov-élményének jellemzésére. A matematika, illetve a művészet precízen konstruálandó épületén munkálkodó két kiemelkedő egyéniség varázsának titka talán az a metafizikus megszállottság, az az emelkedett szellem, amely pusztá lényükből is kisugrázott.

Az avantgárd költészet sarkalatos vonásainak – a lefokozásnak, a különneű képek összekapcsolásának az "emelkedett" és "köznap" tárgyának a rímtechnikának – jelentőségét értékelte, majd ezt követően az előadó Hlebnikov "feltalálói", nyelvújítói

tevékenységéről beszélt, illetve annak talán legszélsőségesebb megnyilatkozásáról, a "Zakljatyije szmehom" című versről.

Ebben az előadásban is szó esett a vers magyarra fordításának nehézségeiről. Az előadó szerint Weöres Sándor egyébként frappáns fordításának a legnagyobb fogyatéka az, hogy éppen a lényegét nem tükrözi: a szóalkotás újdonságát. Turcsány Péter a "kacag" igére épülő fordítása nagy nyelvi leleménnyel tanúskodik azzal együtt, hogy néhány esetben mesterkéltnek hatnak a magyar igekötős megoldások. Tellér Gyula fordítását találta Bajcsi Cecília a legsikerültebbnek: lehengerlően nevettető, bűvösnek, természetesnek, játékossága teljében lévőnek hat.

Han Anna "Megjegyzések Hlebnyikov nyelvelméletének tipológiájához" címmel tartott előadást.

Hlebnyikov költői életműve megközelíthetetlen a nyelvről vallott nézeteinek tanulmányozása nélkül. A legújabb kutatások – V. Hoffmann a 20-as években írott tanulmánya nyomán – éppen arra tesznek kísérletet, hogy Hlebnyikov nyelvről vallott koncepciójának helyét megtalálják a nyelvfilozófiai gondolkodás történetében.

Hlebnyikov a nyelv nagy reformátoraihoz hasonlóan felfokozott drámaisággal élte meg azt a tényt, hogy a nyelv történetileg kialakult formái és társadalmilag adott normái gátjává váltak az emberi megismerés új irányának, a teljesen egyedi ismereti tapasztalatok kifejezésének. Ezért nyelvteremtő kísérletei arra irányultak, hogy felszámolja a nyelvi jel önkényes, egyezményes jellegét, hogy hang és jelentés közt visszaállítsa azt a természetes és belsőleg motivált kapcsolatot, amely a nyelvfejlődés kezdeti stádiumának sajátja volt. Így Hlebnyikov elméleti tanulmányaiban azzal a racionalista nyelvfelfogással került szembe, amely szerint a nyelv mindenekelőtt tudatunk számára készen adott produktum, a nyelvi formák normatív rendszere, s mint ilyen, a gondolatközvetítés eszköze. Ez a nyelvfelfogás az individuális nyelvhasználat kreatív formáit a normától való véletlenszerű, szubjektív elhajlásnak tekinti, s ily módon a nyelvet elszakítja a gondolkodástól. Hlebnyikov nyelvelmélete és az abból levezethető nyelvteremtő kísérletek több ponton találkoznak a humboldtiánus iskola nyelvfelfogásával, amely szerint a nyelv szakadatlan és örökké meújuló kreatív tevékenység, az emberi gondolkodás orgánuma, s ily módon alaptörvényei pszichológiai ter-

mészetűek, létmódja pedig az individuális beszédaktusok összessége. A nyelvelméletnek ezt az irányát a XIX. századi orosz gondolkodásban a pszichológiai iskolához tartozó A. Potebnya képviselte, akit a tudománytörténet Wilhelm von Humboldt követőjeként tart számon.

A legújabb Hlebnyikov kutatások, s így elsősorban W. G. Weststeijn "Velimir Hlebnyikov és a költői nyelv fejlődése az orosz szimbolizmus és futurizmus korszakában" című monográfiája azt a tényt hangsúlyozza, hogy Hlebnyikov nyelvelmélete közvetítő szerepet tölt be a humboldtiánus Potebnya nyelvfilozófiája és az arra épülő szimbolista nyelvelmélet és alkotásfilozófia, valamint a futurista költők nyelvfelfogása és nyelvteremtő kísérletei között. Ezeknek a kutatásoknak a nyomán az orosz szimbolizmus és futurizmus költői nyelvelméletében nem csupán az oppozíció, a költészettörténeti korszakváltás jegyei kapnak hangsúlyt, hanem a kultúrtörténeti folytonosság és a tipológiai párhuzam tényei is.

Erre a folytonossági törvényre elsőként a XX. század eleji orosz nyelvfilozófiai gondolkodás egyik legnagyobb alakja, P. Florenszkij mutatott rá "A nyelv antinómiája" című munkájában. Maga Florenszkij is a humboldtiánus iskolától eredezteti nyelvfelfogását, azonban egy lényeges megkötést is alkalmaz. A nyelv mint individuális beszédaktus, mint szubjektív megismerő és alkotó tevékenység a nyelv létmódjának csak egyik, ti. belső formája, aspektusa, amely dialektikus viszonyban van a nyelv számunkra objektíve adott létmódjával, külső formájával, mivel a nyelv és valóság közti viszony nem szubjektív-önkényes, hanem objektív, szubsztanciális jellegű, a szavak a lét szimbólumai, általuk a lét objektivitása tárulkozik fel a megismerő szubjektum számára.

Mivel P. Florenszkij koncepciója szerint a nyelv külső formája az egyedi beszédshituációtól független, individuum-feletti létező, az individuális nyelvteremtés kísérlete összeegyeztethetetlen magának a nyelvnek a természetével, s csakis a szubjektív voluntarizmus folyománya lehet. P. Florenszkij nézete szerint tehát a Humboldt és Potebnya nevével fémjelzett nyelvfelfogás, valamint Hlebnyikov nyelvről alkotott nézetei és nyelvteremtő kísérletei egyazon tipológiai vonulathoz tartoznak, s ez a folytonossági sor a költészet történetében a romantikusoktól a szimbolista-dekadens költőkhöz át a futuristákig vezet s egyazon alkotói

dilemmából ered. Ez az alkotói dilemma mint a költői kifejezés válsága, sőt lehetetlensége nyilvánul meg, az adott nyelv vagy a nyelv általában elégtelennek bizonyul az irracionális belső tapasztalatvilág vagy az újszerű, egyediségükben megismételhetetlen tudattartalmak közvetítésére. A nyelvileg kifejezhetetlen, az adott nyelv szavaira lefordíthatatlan élmény kényszere két irányban nyerhet feloldást: a költői elnémulás, a "Silentium", a belső aláhullás felé vagy a nyelvi objektiváció, az új nyelvteremtés felé. P. Florenszkij szerint minden individuális nyelvteremtő kísérlet felbontja, antinomikus pólusokra tagolja a nyelvet éltető két ellentétes tendencia (ergon – energiea) eleven egyensúlyát.

Hlebnyikov nyelvteremtő kísérleteire mégsem alkalmazható egyértelműen P. Florenszkij koncepciója. Hlebnyikov valóban olyan metalogikus költői nyelv megteremtésén fáradozott, amelyben a hang és a jelentés közti kapcsolat újra közvetlenné, motíválttá válna, minden egyes hang (mássalhangzó) közvetlenül kapcsolódna egy adott gondolati egységhez. De azt is hangsúlyoznunk kell, hogy ezt a közvetlen kapcsolatot Hlebnyikov nem önkényes úton kívánja megteremteni, hanem a nyelv belső jelentéstartalékaiból szeretné életre hívni, a nyelv mélyén szunnyadó ősi bölcsesség feltámasztásával és a nyelvfejlődési folyamat visszafordításával egy olyan korai stádiumba, amikor hang és jelentés közt természettől adott, közvetlen kapcsolat létezett.

Hlebnyikov nyelvteremtő kísérletei egyrészt tehát arra irányulnak, hogy a szó belső formájának felélesztésével újra feltárja azt az őseredeti kapcsolatot, amely hang és jelentés közt genetikailag kialakult, de a nyelvfejlődés későbbi szakaszaiban az automatizálódott nyelvhasználat következtében kialudt, feledésbe merült. Ezeket a költői nyelvteremtő kísérleteket egy olyan nyelvfelfogás élteti, amely a nyelvnek a legmagasabbrendű megismerés képességét tulajdonítja, amely hisz abban, hogy a hangok közvetlenül hordozzák a dolgok lényegét.

Másrészt viszont Hlebnyikov úgy vélte, hogy a metalogikus költői nyelv racionalizálható, a "nyelv egységeinek" vagy az "Ész ábécéjének" tekintett mássalhangzókhoz olyan "gondolati egységek" vagy "pontos fogalmak" kapcsolhatók közvetlenül, amelyek a világban uralkodó térviszonyok összefüggéseit és törvényeit tükrözik, tehát egyetemes jellegűek, s így módon egy egyetemes, az egész

mindenséget egyesítő világnyelv, az egész Földgolyó "csillagnyelvének" alapjává válhatnak. Ez az utópikus elképzelés az egyetemes világnyelv megteremtéséről végérvényesen kiküszöbölné a nyelv és a gondolkodás közti történetileg kialakult kapcsolatrendszer, egyszer s mindenkorra ideális megfelelést létesítene köztük s egyben eltörölné az egyes nyelvek történetileg kialakult specifikumát. V. Hoffmann jogosan jegyzi meg "Hlebnjikov nyelvújítása" című cikkében, hogy ez az utópikus elképzelés Hlebnjikov nyelvelméletét azokkal a XVII–XVIII. századi nyelvfilozófiai törekvésekkel rokonítja, amelyek egy vegytiszta filozófiai nyelv megteremtésén fáradoztak.

Hlebnjikov utópiájában vagy "képzelt filológiájában" a nyelvteremtő folyamat azonosul a világ megismerésének és átalakításának folyamatával, mivel a nyelv belső titkainak feltárása egyben a világtitkok feltárása is: "...a nyelv éppolyan bölcs, mint a természet, és csak a tudomány előrehaladásával tanulunk meg olvasni a nyelv titkaiban... A nyelv bölcsessége mindig a tudomány bölcsessége előtt járt" – írja Hlebnjikov "Alapjaink" című tanulmányában.

Az estébe nyúló emlékülés iránt tanúsított érdeklődés bizonyítja, hogy Hlebnjikov születése után száz évvel is sokan vannak, akik "nem sajnálják a fáradságot", hogy tanulmányozzák a kimeríthetetlen hlebnjikovi "összorosz szertartáskönyvet".

Pusztai Dóra

BÁTHORI-ÜLÉSSZAKOK

A lengyel-magyar politikai és kulturális hagyományok kutatása és értékelése szemszögéből figyelemre méltó eszmecserékre került sor a nyolcvanas évek dereka körül. Ezekkel kapcsolatos a nemzetközi érdekű "Folia historica et ethnographica", a Báthori Múzeum új sorozatának első kötete. A sorozatszerkesztő több évtizedes hagyomány folytatását vállalta azáltal is, hogy a helytörténeti kutatások és tudományos feldolgozások együttes bemutatását biztosítja. A Múzeum kiemelt honismereti, helytörténeti, hazai és nemzetközi távlatú kutatási területe a Báthori család és kora, a Báthoriak és Erdély, illetve Báthori István erdélyi fejedelem és

lengyel király emlékének, történelmi, kulturális örökségének föltárása, a közös hagyomány ápolása. E célkitűzés jegyében került sor különböző ülősszakok megrendezésére, például a Báthori születésének 450. évfordulója alkalmából rendezett tudományos tanácskozássra.

Dám László, a sorozat szerkesztője a korábbi ülősszakokon elhangzott előadások anyagának egy részét adja közre az új múzeumi sorozat első kötetében, amely Somlyai Báthori István fejedelem és lengyel király halála 400. évfordulója évében jelent meg. A válogatás arányai tükrözik a tematika nemzetközi jelentőségét és összefüggéseit. A kapcsolódó nyírségi művelődéstörténeti témák (Csohány J., Takács P., Entz G., Jenei K.) mellett a Báthorira vonatkozóak vannak túlsúlyban. A fejedelmi hatalom megteremtője Erdélyben (Péter K.), Báthori helye és szerepe a lengyel történetírásban (Z. Libiszowska) vagy a pénzforgalom a Báthoriak körében (Buza J.) egymást kiegészítő írások. A lengyel szerző – elismerve az uralkodó személyének meghatározó jelentőségét, az újabb kutatások áttekintésének jellemzése során úgy látja, hogy jelenleg nagyobb figyelmet fordítanak a társadalmi, gazdasági és politikai rendszerre, mint az uralkodó személyiségére, aki akkor a lengyel királyság élén állott. A korabeli udvari historiográfia és kultúra kisugárzása lehetőséget nyújt lengyel–magyar összehasonlító szempontú tanulmányok folytatására vagy felújítására. Báthori István tervei Magyarország egységének helyreállítására (Benda K.) összefüggnek a XVI–XVII. századi országgyűjtő törekvések (Kahler F.) témakörével. Irodalmi vonatkozásban Bán Imre: *A Báthoriak a régi magyar irodalomban* c. előadását emelhetjük ki. A gazdag forrásanyagra támaszkodó szerző munkáját, saját bevallása szerint, az a körülmény tette bonyolulttá, hogy a szétszórt adatok nagy bőségében nehéz rendet teremteni. Külön kis fejezetet szentelt az erdélyi fejedelemből lengyel királlyá választott Somlyai Báthori Istvánnak. A korabeli magyar irodalmi források bemutatása jól kiegészíti a többnyire lengyel humanista irodalmi–történeti források és alkalmi politikai verses művek alapján (Csorba T., J. N. Druzowski, s. újabban Gömöri Gy.: *Báthori István lengyel király alakja a korabeli költészet tükrében*) rajzolt képet. A régi magyar irodalom Báthori-arcképei fölidézésével záruló dolgozat mind a hagyományápolás, mind a Báthori alakjáról alkotott képünk gazdagítása szempontjából értékelendő.

A "Folia historica..." sorozatát kezdő gyűjteményes kötet tartalmilag megfelel a szerkesztői bevezető szakmai tudományos célkitűzésének. Figyelemmel tekintünk a Báthori István Múzeum új sorozatának folytatása elé; az első kötetbe került újabb eredmények (*Tanulmányok Nyírbátor és a Báthori család történetéhez*. Szerk. Dám László. Nyírbátor 1986, 153.) közlése alapján a várakozás nem indokolatlan. Érdemes volna megfontolni a legutóbbi nyíregyházi ülésszak anyagának a sorozatba történő beillesztését, mely előadások a lengyel–magyar szakmaközi vegyesbizottság Báthori-émlékülésén hangzottak el az erdélyi fejedelem és lengyel király halála négyszázadik évfordulóját követően. Megjegyzendő, hogy a részletező lengyel nyelvű rezümék (145–153) megtartása hasznos, elősegíti a sorozat köteteinek külföldi terjesztését is.

Hopp Lajos

Jean-Claude Lanne: Velimir Khlebnikov. Poète futurien 1-2 Paris, 1983. Institut D'Études Slaves, 472.

Lanne nem szokványos monográfiát írt Hlebnikov alkotói pályájáról. Az első kötet elemzéseinek menetét a második kötetben olyan utalás- és jegyzetháttér veszi körül, amelyből a korszak teljes lírai mozgása és konfliktusossága is kiolvasható, nemcsak az orosz futurizmus poétikai rendszerének felépülése. Így a két kötetet egyszerre lapozva, többdimenziós kép áll elénk a korszak legnagyobb utóhatású kísérletező, a poétikát újra felfedező és újra értelmező lírikusáról.

Az életrajzot Lanne lexikonszerű tömörséggel ismerteti, s szinte kizárólagosan a művek keletkezési rendjének tudatosítása, a keretdatumok hangsúlyozása a cél, hiszen Sztjepanov, Hardzsijev, Mandelstam, Markov írásaiból minden adat az olvasó rendelkezésére áll. Az első rész további három fejezetének központi feladata a költői, a poétikai biográfia alapelemeinek, viszonyainak és törekvéseinek a felvázolása annak érdekében, hogy ne kelljen rájuk vissza-visszatérni Hlebnikov poétikai eljárásrendszerének tüzetes elemzése folyamán. Elsőként *Hlebnikov és az idő* kapcsolatát vizsgálva a tanulmány szerzője kiemeli, hogy a költő Einstein kortársa, futurista, s költői létformájának egyik tengelye a többdimenziójú idő: a dolgokban, tárgyokban, nevekben, számokban konzervált idő, amelynek kiszabadítási lehetőségeit és újrarendezési módjait kereste és kísérlete meg műveinek kompozíciós játékaiban és játékos definícióiban. A természeti és a szociális, a tudományos időfogalmakat egymásramérve lírájában nem irányokat jelöl a múlt, a jelen és a jövő, hanem létminőségeket. Ezáltal elmozdítja helyéről a jelent mint középpontot, s a folytonosság ontológiáját fogalmazza újjá a kor igé-

Polyóiratunk cikkeiről az American Bibliographical Centre Historical Abstracts c. kiadványában bibliográfiai nyilvántartást készít.

nyének megfelelően, sőt ezen is merészen túllátva és túllépve. E lírában hatalmát tekintve az ember nem fragmentuma a tudott világnak, hanem ellenkezőleg: a világ része az én és a Mi személyeiben megjelenő hősnek, ezért telítődnek versei szabályokat, törvényeket kimondó pszichofilozófiával: "Mi ravensztvo mirov, jegyiniy znamenatyel". (Mi vagyunk a világok egyenlősége, az egyetlen közös nevező). E folyamatos újrasűrűsödéseiben válik ismét és ismét jelentéssé a diszkrét létformáiban hangsúlytalan idő. A futuristák "bugyetljansztvo" programja nem gondolati anyagával, hanem poétikai kísérleteivel érte el meghökkentő hatásait. A *Hlebnyikov és a nyelv* fejezet ezeket az experimentális megoldásokat, illetve alapelveiket sorolja fel. A lobacsevszkiji formátumú szemléletváltoztatás a jel-elemek és az elemi formák felől indított nyelvújítást eredményezett. A hlebnyikovi poétika alaptörekvése, hogy a szó diktálja a törvényt a gondolatnak, a jelentésnek. A szinte kozmikussá növelt szabadságtokkal rendelkező zaumnij (értelmen túli) nyelv az alapelemek: szótövek, morfémák, fonémák individuális kombinációja révén a jelentésfragmentumokat mozaikszerűen, a normát megtagadóan, kikerülően rakja egybe. Ez a költői üzenet megszüntet egy konvencionális bizonyosságot és helyette egy frissebbet állít magabiztos fölénnnyel. Az értelmen túli nyelv nem a történelmi avantgárd leleménye, maga Hlebnyikov is nem egyszer utal arra elméleti írásai-
ban, hogy a középkori irodalom ráolvasásai, varázsigéi, a népköltészet szómágiája már gazdagon élt ezzel az eljárásrendszerrel mintegy az emberi világ szociális megosztására törő hatalom elleni tiltakozásként. A költői beszédnek ilyen elkülönítése a normától a hivatalos és a nem hivatalos tudat alapján egészen a húszas évek végéig visszatérő poétikai koncepció (Volosinov, Bahtyin, Mandelstam). A hlebnyikovi kísérlet természetesen több a hagyományok felvételénél, benne a külső beszéd és a XX. század emberének egész saját történelmét és sorsát tudó belső beszéde ötvöződik egyggyé. A hangok szavakon, mondatokon belüli sorsától a historikus világrendek harcáig ívelnek a megsejtett összefüggések. E felismert logikai kapcsolatrendszeren, a "világ ABC"-jén lehet majd feloldani az emberi konfliktusokat, s ezért több a nyelv pusztán kommunikációs eszköznél. A *Hlebnyikov és a forradalom* című fejezettel zárul a tanulmány első része. A cím alapján Lanne látszólag kilép az eddig követett gondolatmenetből, ez

azonban nem így van. A forradalom (1905, 1917) mint az "idő értelmezésének fordulópontja" fontos a számára, mint a világrend elleni általános lázadás súlyponti eleme poétikaformáló szerepet is betölt, sajátos erősítő reléként működik közre. Felerősíti az én-ről a Mi-személyességű lírai hősre való áttérés szükségességét és igazát, indokolja a kollektívumot képviselő archetípusok jogosságát (Razin), a forradalmi poémákban a természeti erők és elemek harcainak szocializáltságát.

A monográfia második részének *Hlebnyikov és a költészet* a címe. Lanne Hlebnyikov poétikai eljárásainak tipologizálásakor a költő elméletírói tevékenységével, téziseivel szembesíti a műveket, s kronologikus felépülésében mutatja ki a poétikai rendszer gazdagodását és konfliktusosságát. Gondolati anyagát és témáját tekintve e fejezet önálló, zárt egységet képvisel a monográfián belül: a hangzás, a jelentés és a konkrét poétikai, történeti érték kapcsolatait vizsgálja bőven idézett elméleti anyagon, amelyben Majakovszkij, Csukovszkij, Mandelstam, Paszternak, Zelinszkij, R. Jakobson gondolatai is teret kapnak.

Az elméletírást konkrét műelemzések követik, mintegy kiteljesítve és lezárva a monográfiáíró szándékát: a műveken mérni a költőt, elveit és korszakos környezetének hatásait. A *Zangezi*, a *Sznyešimocska*, a *Gyeviš bog*, a *Des S márkinš* poétikai eljárásainak leírása és értékelése után az utolsó fejezet Hlebnyikov *Mir kak sztyihotvorenyije* (A világ mint vers) című tézisént idézi a világ költői harmonizálttatásáról.

Jagusztin László

И. П. Смирнов: Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов Wien, 1981. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 4, 262.

1. Az orosz történeti poétikai kutatások második hullámának egyik egyre figyelemre méltóbb eredményeket produkáló képviselője, I. P. Szmirnov új tanulmánykötetet jelentetett meg. A kötet tematikusan kiegészíti az 1977-ben publikált *Hudozszesztvennij szmiszl i evolucija poetyicseszkih szisztjem c. szemléletteremtő könyvét*, amelyben a századforduló orosz irodalmának poétikai transzformációival – pl. a barokk és a futurizmus kapcsolatával –

foglalkozott. Az irodalmi ábrázoló- és kifejező eljárások jeleinek és jelentéseinek, jelentésterjedelmeinek, elemi formáinak és származtatott formáinak időben változó "játékait" elemzi és értékeli legújabb írásaiban is; s az egységes mérésre alkalmas szemléleti fogalmakat keresi, hogy kiiktathassa fejtegetéseiből a vizsgálati szempontok eklekticizmusát. Erre már eredményes kísérletet tett egy 1980-ban megjelent tanulmányában (Russian Literature, 1980/VIII.), melyben bevezette a katakrézis fogalmát a "történelmi avantgárd" vizsgálatába, a tér- és időbeli egységek és az oksági típusok meghatározhatóságának és leírhatóságának segítésére.

Szmirnov kutatásainak alaptörekvése a szintetizáló rendszerteremtés, azaz a műbe zárt elemi viszonyok (a minimális jelentésterjedelmek) és az ezekből kibontakoztatható maximális jelentésterjedelmek eljárás-rendszerének a feltárása. A poétikai eszközhasználat történetének kulcskérdése a transzformációk iránya és "sebessége", a normák és normaszegések megítélésének szigorúsága, az egyes szemantikai kategóriák és határértékek létrejöttének folyamata. A folyamatelemzés a poétikai rendszerelmélet megújuló törekvése, A. Veszelovszkij, Potyebnya, Propp, Jakobson nyomán Lotman, Meletyinszkij, Uszpenszkij és Szmirnov újította fel.

2. Szmirnov kötetének első tanulmányában írja le szemléletmeghatározó gondolatát: a trópusok a teljes műfajok szemantikai előképei. A megállapítás axiomatikus értékű és jelentőségű. Ugyanis nehéz igazolni, ahogy ez Szmirnovnak sem sikerül maradéktalanul, de ha "beláthatóvá" tehető, akkor nagy segítséget nyújt a ma műfaji szabadságának és szabadosságának a megértéséhez és rendszerezhetőségéhez. Az új műfajokat ugyanis nem kell komplex szabályrendszerként kezelnünk, hanem "beérhetjük" a domináns poétikai (retorikai) eljárásra való visszavezetéssel, illetve, a sok-forrás kimutatásával, pl. az avantgárd és különösen a szovjet avantgárd esetében.

Szmirnov a bilina és a mesei metafora és metonímia jelentéslogikájának és jelentésterjedelmi játékanak analízise kapcsán mutat rá a közeli (szinchron) és a műfaji (diachron) kontextusok jelentésmodifikáló szerepeire. A trópusok eredendően mint a világ szegmentálásának és értékelésének az eszközei vannak jelen az ősi műfajok mélyén. A metonímiában a pars pro toto – totum pro

parte – pars pro parte relációi váltakoznak; a bilinában intenzívebben érvényesülnek az elválasztódások; a mesében meghatározóbb az átmenetiség a valós és a lehetséges világok tartományai, lakói, mennyiségei és minőségei között. A mesehősök létformáját, cselekvéseit és eredményeit a természeti és a kulturális erők határvidékén való mozgás jellemzi; a bilina még őrzi a kozmikus és szociális létformák parallelizmusát, s nem ismeri a létformákon belüli minőségi ugrásokat, s nem ismeri a bizonytalaná t tett "hol volt – hol nem volt" viszonyokat a chronogenetikus tengely mentén elhelyezett szűzsében. A bilinát az átmenetiség és a fokozatosság mesei elveivel szemben a parallelizmusok teszik jellegzetessé, s csak azok a szövegtípusok, kommunikációs helyzetek "érdéklik", amelyek szorosan hozzátartoznak a hősök akcióihoz. Így a bilinákban még élesebb a különbség a jelek minimális és a maximális szemantikai terjedelmei között a központi – és a határmenti terek, a múlt – és a jövő idői, az oksági sor kezdete – és az oksági sor vége stb.

A második tanulmány ezt az elemzést viszi tovább, a mesétől a regényig ívelő fejlődést vázolja. Az archaikus elbeszélésmód fokozatos átalakulását mutatja be a *Szavva Grudcin története*, majd *A kapitány leánya* című művek elemzésével. Szmirnov szerint a bahtyini karneváli – szókratészi – és menipposszi narratív elveken túlmenő szövegszervező logikai-szemantikai elvek is közreműködtek a regényi narráció létrejöttében.

A *Szavva Grudcin történetét* az első orosz világi regénykísérletnek tekinti azon az alapon, hogy: már eltűnnek az éles, a mesére jellemző kontrasztok; gyakoribbá válnak a valós, a reális világ térbeli és időbeli reprezentánsai; csökken a próbatételek szűzségszervező száma, hierarchikus szerepe; megnövekszik a szűzsécsomópontokat összekötő szövegek változatossága. Egészében kitágul az elbeszélői szabadság az elemi narratív konstrukciók hátrányára, így bonyolultabbá válik a történés elemeinek verifikálása és elfogadtatása. *A kapitány leánya* példáján igazolja a kialakult regényi narráció új vonásait: a racionális értelmezési és oksági viszonyok túlsúlyát a meseivel szemben; a főhőst akadályozó és segítő elemek rendszerében megjelenik a szociális csoportok szembenállása; beavatkozóbbá válik a látens és a manifestált elbeszélői értékelés is.

3. A tanulmánykötet második részében a kontextus és az idézés, valamint a stilizáció szövegelméleti kérdéseit tekinti át mint a diachronikus transzformáció különleges eseteit.

A művészi szövegek tipológiai közelségének kritériumait kutatja Szologub és Majakovszkij verseinek összevetése révén, Dosztojevszkij *Ördögökje* és Blok versei kapcsán. A szövegek, szövegfragmentumok (motívumok) "megszüntette megőrződése" a jelentésterjedelmekkel és a hozzájuk kötött logikai és pszichikus energiákkal való játékok sajátos rendszereit teremti meg. Dosztojevszkij *Ördögökjében* például többszörös transzformálódásról van szó: bibliai ördögök – középkori orosz legendák – XIX. századi kultúra. A közeli és a távoli kontextusok szemantikai mezőinek halmozása révén egyfajta mozgó jelentés, dinamizáltság jön létre a regényben.

Így nem véletlen az a tény sem, hogy az átmeneti korszakokban, mint amilyen a századforduló is volt, megnövekszik a kultúra korábbi szövegeinek a szelektív felhasználása. A régi orosz irodalom legbecsültebb alkotásának (*Ének Igor hadjáról*) századfordulós remniszcenciáit nyomon követve mutat rá Szmirnov arra, hogy milyen funkciókat "vehet fel" a régi szöveg. A minimálisra csökkentheti a történelmi korok közti távolságot, hogy fokozza az analógiát (Szologub, Balmont); a jövőt modellálhatja, jóslhatja a múltban (Ivanov, Belij, Blok, Volosin); az azonosságok révén a folytonosságot hangsúlyozza a kultúrán belül (Gumiljov, Mandelstam). Mindegyik esetben a megszüntetés és megőrzés közötti arányokról, törvényekről és feszültségekről van szó. Az *Ének Igor hadjáról*ban mindre találhatunk példát, mivel a ritualitásból a történetiségbe való átfordulás időszakának jellemző terméke, s ezért lelt visszhangra a századelőn.

A befejező tanulmány az irodalmi stilizáció, a jó szándékú stílus- és műfajhamisítás, a "másodlagos szövegépítés" jelenségét érinti. A folklór romantikus misztifikálása és az egyes stílus-korszakok dicsőítése különösen gyakori volt a XIX. századi nemzettudat építő és feltáró irodalmakban, így az oroszban is. A. I. Szulakadze munkáinak jellemzésével mutat rá Szmirnov a kultúra gazdagításának különleges eseteire, a mesterséges diachronikus transzformációkra.

4. Szmirnov tanulmányainak egységét és értékét az a törekvés teremti meg, amellyel feltárja az időbeni változásokat és összeméri azokat. A feltárásban műfajközi, az adott nyelvi – irodalmi kultúra egészét is jellemző vonásokat fedez fel: idézés, kategorizálás; tér-idő-okságstruktúrák stb. Összevetésükben fejlődéstörvényekre bukkan: a jelentésképződés innovációs törekvései, az elhasználódás és a feltámasztás eljárásai a jelhasználatban, az elemi formák "életképessége" és alkalmazkodása, a kommunikáció gazdagodása stb. Vizsgálati szempontjait és módszereit példaszerű zártsággal érvényesíti, mint ahogy ez a mai poétikai kutatásokban elengedhetetlenül szükséges is, hogy újabb lépéseket tehessünk az univerzális történeti poétika irányában.

Jagusztin László

И. Р. Дёринг – Смирнов, И. П. Смирнов: Очерки по исторической типологии культуры ... Реализм (...) – Постсимволизм (Авангард)... Salzburg, 1982.

A szerzőpáros a *Russian Literature* 1980, VIII. számában jelent tanulmányokat bővítette könyvvé. A rendszeralkotó tényezők és a történeti státusz szempontjábók írnak és értelmeznek újra olyan kultúra- és irodalomtipológiai alapfogalmakat, mint a realizmus és az avantgárd.

Az első rész a realizmust mint elsődleges stílust definíálja; természetesen a XIX. század közepének stílusáról, mint a romantika és az avantgárd közti domináns jelenségről beszél. A stílusnak mint rendszernek leírhatóságához a szerzők három jellemzőnek a vizsgálatát tartják elengedhetetlennek: a jelentések terjedelmét (a szemantikus halmaz nagyságát), a jelentések tartalmát, illetve a szemantikus elemek kombinációs felhasználhatóságának és felhasználásának mértékét.

A Lihacsovtól kölcsönzött "elsődleges stílus" (pervicsnij sztyil) és a "másodlagos stílus", illetve stílusok közötti különbségeket szemiotikai és gnoszeológiai szempontok alapján rögzítik és rendezik. Az elsődleges művészi jelrendszerek a jelek referenciális státusát hangsúlyozzák, a másodlagosak ezzel elmentéses beállítódásra épülnek: a tényleges világot azonosítják

a szemantikai univerzummal, tehát szöveg jellegűnek tekintik és úgy is tagolják. A "lét szövegei" (tyekszti bityija) mint a "nép hangja" vagy "Isten szava" jelennek meg, a világ színpaddá értelmeződik, az élet játékként manifesztálódik, a tér és az idő megszabják a hős lehetőségeit, cselekvésének okai rajta kívül állnak, végzetszerűek, a tárgyi világ a szüzséalakítás agensévé válik, sorsokat, konfliktusokat jelezhet. Az elsődleges stílusrendszerekben mindennek fordított irányultsága van, az embertől függően nyernek funkciót az említett kategóriák. Ennek megfelelően elsődleges stílusok a realizmus mellett a reneszánsz, a klasszicizmus és a posztszimbolizmus, s másodlagosak a barokk, a romantika, a szimbolizmus és a neoavantgárd.

A tanulmány újjító jellege abban rejlik, hogy a két rendszert igen gazdagon – a világ tudásának fenomenológiája, a megismerő folyamat irányai, a tudás manifesztációja szempontjából – veti össze, és több mint másfélszáz viszonylatot, paramétert sorol fel a különbségek mérésére, s az elméletet példákkal bizonyítja. A szembeállított jegyek a művek teljes létformáját átfogják, a szerzőtől a befogadóig. A primer stílusrendszerekben a szerzői (elbeszélői) világtudás abszolút, teljesen ismeri hősei sorsát, irányítja narrációjukat és belső beszédüket: "on jeszty ja" (az ő az énnel azonos) ebben a rendszerben. Így az apriori, az absztrakt, az elgondolt alárendelt szerepet játszik a "sentio, ergo cogito" elvével szemben. Az alakok mozgása belátható térben és időben történik és nem rituális, hanem pragmatikai szabályoknak engedelmeskedik. A dolgok, jelek jelentése egyenlő a használati szabályukkal, így az: élet–halál, ébrenlét–álom, jelen–múlt, tény–fikció, norma–önkény, közlemény–kód póluspárok közül az elsődleges stílusok az elsőt jelenítik meg. A halál tehát mint az élet hiánya válik funkcionálisan fontossá, a fikció, a fantasztikum a ténytől való eltérés (osztranyenyije) csupán, az önkény, a szélső, az örültség pedig a norma negatív folytonossága. Mindig az első pólus felől fejlődik a narráció. A szekunder stílusrendszerekben ellenkező irányban történik a rendezés: az önkény és a kód válik dominánssá, a szövegben a jel a jelet, jelentés a jelentést motiválja, ebben a szemantikai univerzumban semmi sem akar önmaga lenni.

Tehát amíg az elsődleges rendszerek az idegen jelet referensnek tekintik, a másodlagosak a referenseket jelként kezelik,

így a természet, ember, kultúra viszonyrendszert is ellentétesen fogják fel. A realista stílus az alakok (a típusok) és a dolgok mediátor, tranzitív jellegét hangsúlyozza. A tipikus hős általában az emberek több osztályát képviseli: paraszt, kiemelkedő tulajdonságokkal, vagy éppen a népi életformát igénylő nemes. A hős a tényleges világ és a csupán kitalált világ közötti lehetséges (különös) világban mozog, s sorsában a lehetőségek (a különös) aktivizálódik vagy inaktivizálódik.

A kötet második tanulmányában a szerzők az 1910–30-as évek történeti avantgárd stílusrendszerét mint az elsődleges stílus sajátos válfaját jellemzik. A történeti avantgárd fejlődésének mind analitikus, mind pedig szintézisre törő periódusaiban a művészi szöveget a valós világgal azonosítja. Ez a szemantikai ekvivalencia azt jelenti, hogy a szöveg önmagában véve helyettesítheti a világot (szamoreprezentativnoszty), s ez a reprezentativitás a katakrézis logiko-szemantikai eljárásaira épül. Megváltozik a jelentések terjedelme és variativitása azáltal, hogy a rész és egész egymást helyettesítheti, s ezáltal megváltozik a jelentések tartalma is. A katakrézis eljárásai tehát tágabbak a metonímiánál, mivel ott csak a jelentések terjedelme transzformálódik.

A szerzők bőséges lírai és epikus példaanyagon bizonyítják és rendszerezik a katakrézis lingvo-episztemikus változatait. Öt fő változatot emelnek ki az avantgárd szemantikai univerzumából: a művészi tér, az idő, a kauzalitás, a kommunikációs struktúra, és végül az ember individuális, szociális és nembeli státusának kategóriáin belüli rész-egész játéklehetségeit, kombinációit. A katakrézis tehát univerzális poétikai fogalom, rendszerteremtő elv, rendező elv, általános szabályozó, amely közvetítő funkciót tölt be a szemantikai-pragmatikai szférákban.

Ez az intenzív jelentéses játék a szövegek linearitásában mint a folyamatosság és a diszkrét, fragmentális jelleg változatai, s mint a megjeleníteni-lenni-elűnni variációi jelennek meg. A jel- és jelentésrendszerek struktúra- és kompozíció kavalkádjában egyrészt az egyes művészeti ágak autonóm lehetőségvizsgálata ment végbe merész kísérletezéssel, másrészt az egyes művészetek közös lehetőségeinek, átfedéseinek a módjait kutatták fel. A formalista iskola például épp azt a metanyelvet kísérelte meg kiépíteni, amellyel lehetőleg több szemiotikai rendszer törvényeit és jelenségeit le lehet írni.

Ahogy minden jelentkező stílusrendszer, a történeti avantgárd is azokat a logikai, szemantikai oppozíciókat kereste, amelyekben kinyilváníthatta a maga önállóságát, kifejezhette és értékelhette: mi volt az aktuális a meghaladott rendszer számára és mi a releváns az új rendszer szempontjából. E tagadó analízis után következett a szintetizálás periódusa. A szintézisteremtésben már nem az oppozíciók és antitézisek dominálnak, hanem a relevancia erősítése. Ez a konverziós folyamat a húszas évek közepe táján erősödik fel az orosz avantgárd kultúrában. Az analitikus figyelem a diszkrét jelleg, a tagolás felé fordult: a világot ismeretlen és ismert, előkészített és váratlan, zárt és nyitott, befejezetlen és befejezett szemantikai fragmentumokban és egésekben osztva szemléltette. A szintézisben viszont feloldódott ez az antinomikus jelleg.

A tanulmány zárófejezete a történeti avantgárd és a neo-avantgárd közötti kapcsolatra és különbségekre mutat rá.

A neoavantgarde alapvetően másodlagos stílusrendszer: a struktúrát, a deduktív elvű transzformációt, a jelentés-lényeg kifejező variáns-invariáns oppozíciót részesíti előnyben. Ebben a szemléletrendszerben a műszöveg elveszti önértékűségét és önállóságát, teljes jelentése csak a más szövegekkel való dialógusból bontható ki. Ugyanez az invariánsra redukáltság jellemzi az egyes nemzeti kultúrákat is, amelyek az egyetemes, elvont kultúra változatai csupán.

A két tanulmányhoz függelékként kapcsolódik egy I. P. Szmirnov által készített rövid műelemzés *Elidegenedés az elidegenedésben* (*Feljegyzések a Holtak házából*) címmel, amelyben a Gogol-Dosztojevszkij kapcsolat egy sajátos, szemantikai mozzanatát, az idézés tranzitivitását interpretálja.

Döring és Szmirnov tanulmánykötete része annak a kutatómunkának, amelyet a poetikai rendszerek fejlődéséről, interferenciájáról, a kultúra és a szemiotika mozgástörvényeiről évek óta folytatnak részben egy univerzális szempontrendszer és metanyelv megteremtése érdekében.

Jagusztin László

Проблемы поэтики русского реализма XIX. века. Сост.: Г. П. Макогоненко, В. М. Маркович, М. Рев Ленинград, 1984. Изд. Ленинградского Университета, 286.

A leningrádi és a budapesti egyetemek bölcsészkarainak közös vállalkozása a jelen kötet. S minthogy az orosz nyelvi és irodalmi tanszékek kutatásainak egyik (nemzetközileg is számon tartott) csomópontja a XIX. századi irodalmi fejlődés problémaköre, szerencsés ötlet, hogy erre a viszonylag későn kezdődő (az orosz irodalomban a dekabristák irodalmi törekvéseivel induló), romantikában gyökerező korszakra esett a választás. Ám amilyen későn kezdődött, olyan korán is végződött ez a XIX. század, hiszen 1890 körül már jelentkezik az orosz irodalomban a szimbolisták első nemzedéke, amely inkább tagadója a klasszikus értelemben felfogott realista iránynak (nem hagyva helyet a naturalizmus orosz kibontakozásának), s a realista íróktól inkább olyan művekre hivatkozik, mint Turgenyev sejtelmes-rejtélyes kisprózája, Dosztojevszkij orosz lényeket kereső-hirdető messianizmusa, illetve a múlt átértelmezését vallja feladatának. Főleg a magyar szerzők mutatnak ebbe az irányba, Zöldhelyi Zsuzsa például a "reminiszcencia" szerepét vázolja Turgenyev kisprózájában, és olyan – utóbb modernnek bizonyuló – eszköz hangsúlyos jelenlétét dokumentálja, mint az irodalmi idézet beilleszkedése egy más típusú szövegbe. Szilárd Léna nagyívű értekezése Brjusov, Szologub és Belij szimbolista regényeinek poétikáját elemzi, a hasonmás-gondolat, az egérlyuk-perspektíva, a hivatalos tudatot tagadó irodalom beáramlása a szimboliztikusnak nevezhető regénybe (ez a folyamat már Gogollal, majd még inkább Dosztojevszkijjal veszi kezdetét): mind-mind olyan kérdés, amely világos értelmezéshez jut Szilárd Léna dolgozatában, s emellett itt csak az európai, kortársi regényírói törekvések dokumentálását említjük, mint Szilárd Léna kutatásainak eredményét. Nem kevésbé fontos Rév Mária tanulmánya Csehovról, a novellistáról. Király Gyula sok vitát kiváltó, ám a kutatásra ösztönző hatással lévő Dosztojevszkij-felfogása ezúttal Raszkolnyikov és Hamlet alakjának egybevetésével szolgál, rámutatván Dosztojevszkij pszichológiai regényeinek lehetséges világirodalmi kapcsolódásaira, s ehhez a felfogáshoz kapcsolódik Kovács Árpád genológiai fogantatású töprengése Dosztojevszkij regényeinek műfajelméleti és -történeti besorolhatóságáról.

A szovjet szerzők jobban ragaszkodnak a realizmus hagyományosnak minősíthető kategóriájához, és ennek a kategóriának tartalmi elemzését adják egy-egy írói életmű egy szeletének bemutatásakor. Bjalij például Tolsztoj, Rugyenko Csernisevszkij, Muratov Turgenyev életművének eddig vitatott pontjait világítja meg, Markovics szellemes fejtegetése Turgenyevnek egy nálunk is nagyon népszerű kisregényét állítja a kutatás középpontjába, eposz és tragédia között címmel tárgyalja a Nemesei fészkek szerkezeti sajátosságait. A Puskin-Lermontov viszony újszerű elemzését kapjuk a kötetet valójában létrehozó, azóta elhunyt Makogonenko tollából, Ogragyin a nálunk szinte ismeretlen Grigorovicsról értekezik, míg Jezuitova az orosz naturalizmus problémáiról szól.

Gazdag tartalmú ez a kötet, és jól mutatja az orosz és a magyar russzisztikának a XIX. század és a XIX-XX. század fordulója korszakaira vonatkozó nézeteit, a hasonlóságokat és eltéréseket. Akár vitapontok is felmerülhetnek, de a cél inkább a kutatások bemutatása, jelzése. Ilyen értelemben csak üdvözölni lehet a két egyetem közös munkáját, amely a nézetcsere legjobb, leginkább gyümölcsöző módszerét lelte meg.

Fried István

Király Gyula: Dosztojevszkij és az orosz próza. (Regénypoétikai tanulmányok) Budapest, 1983. Akadémiai Kiadó, 512.

A szerző a mű három részében tipológiai, műelemzési és kifejezetten poétikai kérdésekkel foglalkozik. A tipológiai részben válaszolja fel az orosz próza fejlődésének két nagy tendenciáját a XIX. században; a szubjektív, nyíltabb tendenciájú és az objektív, rejtett tendenciájú irodalom fejlődését Puskitól Csehovig. E két tendencián belül az utóbbi fejlődési sajátosságait követi nyomon részletesebben, különös tekintettel a regény műfajára. Ugyanitt elhatárolja a regényt a "regényi gondolkodás" alapján az erkölcsrajztól. A regény fő kategóriájának a "sors"-ot tartja, amelynek magyarázata több helyen is előfordul. "Az emberi 'sors' tehát az emberi lét mozgástörvényének a művészetben kifejezhető, illetve a művészet által megragadható egyik alapformája." (164.)

A szerző a tipológia fő kérdései közé sorolja a műnem és műfaj alakulását, amely szoros oksági kapcsolatban van a társadalmi

ember létének és tudatának fejlődésével, ez képezi ugyanis a fejlődés "objektív" indítékát. Az eddig felsorolt tipológiai kérdésekben és a továbbiakban is a szerző imponáló tárgyismerettel utal a máshol is fellelhető elméleti megállapításokra. Sőt, méltán mondhatjuk, hogy az orosz és szovjet-orosz poétikai irodalom összes eredményét felhasználva kísérli meg saját rendszere kiépítését. Ilyen momentum a "sors" terminus, amelynek Lukács György adta esztétikai meghatározását bírálja. Kár, hogy ezt Lukácsnak az 1914-15-ben írt regényelmélete alapján teszi, ahol a sors még "transzcendentális otthontalanság"-ként jelentkezik és amelyet Lukács később történeti-társadalmi kategóriává tett (például "A történelmi regény" elemzéseiben). A szerző bírál olyan poétikai kategóriákat is, mint pl. a regény "nyitott" jellegét és felállítja saját tételét a regény zártságáról, amely az írói távolságtartás kifejeződése. Leválasztja a regény műfaját az eposzról, a tragédiáról, és nem fogadja el Bahtyin polifónia elméletét. Ily módon a regény, eddigi elemzőivel ellentétben, nála "meghatározható" műfajjá válik: "sorstörténet".

Már ebben a részben kirajzolódnak a szerző esztétikai nézetei amelyeket több mint két évtizedes munkássága alatt dolgozott ki. Vezéreszméjének tekinthetjük azt a megállapítását, hogy "az irodalmat a többi művészeti ágnál ideológiaibbnak" tartja.

A könyv első két része rendkívül gazdag részelemzésekben, amelyekre egy-egy író hagyományos filológiai, irodalomtörténeti értékelésénél is figyelemmel kell lennünk. A könyv ezen részei sok olyan tanulságot rejtenek magukban, amelyeket az utóbbi időszakban örvendetesen gyarapodó russzisztikai irodalom is kamatoztathat és olyan problémákat is jeleznek, amelyeket esetleg irodalomtörténeti síkon érdemes lenne XX. századi konzekvenciákkal is továbbgondolni. A könyv vitathatatlan pozitívumai közé tartoznak pl. a XIX. századot átívelő értékelések a kisember-hős, valamint a nemesi hős alakváltozásairól.

Ismertetésünkben az első tipológiai rész után kívánczok a harmadik rész problémakörének rövid vázlata. Ezek a fejezetek ugyanis mintegy keretbe foglalják a műelemzési kérdéseket, amelyek hasznosítják az elméleti fejtegetésekben leírt megállapításokat. Egyúttal azonban magukban foglalják azt a többletet is, amelyet egyetlen műelemzés sem nélkülözhet, a történeti és a filológiai megközelítést. A poétikai fejezet a műnemek jellemzése

után a próza fogalmának tárgyalásához szorosan kapcsolja a tér-
-idő fogalmát az epikai világlátás jellemzőjeként. A szerző új
fogalmakat alkot, mint pl. a rímszintagmáét, amelynek alapján
különválaszthatók az epikai műfajok. A pszichológiai logika a
másik új terminus, amely a szerző szerint az epikában a rímsze-
rű ismétlődést meghatározza, mert ez a szintagmatikus rím tölti
be a költői ritmus szerepét. A próza művészetében főleg a regény-
beli próza jellegzetességeit kívánja megállapítani, és részlete-
sen szól a narráció sajátosságairól. A művészi gondolkodás sza-
bályrendszeréről írottak kapcsolják össze a tiszta poétikát ti-
pológiai rendszerével. A művészi gondolkodás terminusát viszont
talán szűkíteni kellett volna, mert a megállapítások csak a művé-
szetére vonatkoztathatók.

A recenzió műfaja és terjedelmi korlátai nem teszik lehető-
vé, hogy a könyv gazdag elméleti tartalmát akárcsak fő vonásai-
ban is hiánytalanul ismertessük; az esetleges ellenvetések is
más terjedelmet kívánnának. Némi kételyeket mégis meg kell emlí-
tenünk. Így például azt, hogy a szerző poétikai rendszerét orosz
irodalmi anyag alapján dolgozta ki, más jelenségeket inkább csak
a műnembeli és műfaji elhatárolásnál vont csekély mértékben vizs-
gálódásai körébe. Az a véleménye indokolt, hogy a regény történe-
tét eddig általában túl "németesre, franciásra vagy angolosra
szabták". Talán nem lenne indokolt az sem, ha az orosz regényt a
műfaj XIX. századi csúcsának tartva, a regénypoétikát "oroszra"
szabnánk. Így a rendszer további kidolgozásában az összehasonlí-
tó irodalmi megközelítés eredményei sem elhanyagolhatók.

A könyv olvasása során a legutóbbi időszak irodalomelméleti
irányzataiban kevésbé járatos olvasónak alapvető probléma marad
egyes terminusok tisztázatlansága, vagy egy-egy szó jelentése az
adott szövegben. Pl. a "konnotatív", az "ontikus", a "denotátum",
a "pszichológiai logika" stb. terminusok magyarázata. Bár a szer-
ző a könyvét nyilvánvalóan nem népszerű kézikönyvnek szánta, a
"beavatottak" rendkívül szűk köre miatt és az érdeklődő művelt
olvasó megnyerése végett érdemes lett volna bizonyos terminuso-
kat, fogalmakat egy szójegyzékben tisztázni. Emellett egy sor ide-
gen szót egyszerűen ki kellett volna kerülni, amelyeket könnyen
lehet megfelelő magyar szavakkal helyettesíteni. Pl. a "distanci-
onál", "forszíroz", "unkompetens", "konstituál", "degradálódás"
stb. Figyelembe véve az elméleti munkák absztrakt jellegét, ami

egyébként is nagyobb szellemi erőfeszítést kíván az olvasótól, véleményünk szerint egy világosabb, rendezettebb gondolatmenet jobban elősegítené az új mondanivalók megértését.

A könyv szerkesztését illetően szeretnénk a kiadó figyelmét felhívni arra, hogy régebben szokásban volt, és néha most is fellelevenítik azt a hasznos hagyományt, hogy a jegyzeteken kívül név- és tárgymutatót készítenek. Ilyen elméleti és rendszerigényű munka tárgymutatóval sokkal használhatóbb lenne. Hasznos lett volna az irodalomjegyzékbe is átvenni mindazon bibliográfiai adatokat, amelyek a bő jegyzetanyagban ugyan szerepelnek, de véleményünk szerint ott rejtve maradnak.

A vázlatosan felvetett kritikai megjegyzések nem érintik a mű újszerű koncepciójának értékét és szakmai hasznosságát.

N. Goller Agota

Арпад Ковач: Роман Достоевского (Опыт поэтики жанра) Budapest, 1985. Tankönyvkiadó, 468.

A kérdés lényege a következő: az elbeszélő prózában mit tekintünk a szűzsé, és mit a műfaji építkezés elemi formáinak, egységeinek. Ezen mondatot a monográfia bevezetőjében mintegy mottóként fogalmazta Kovács Árpád, a magyar russzisztika "továbbgondoló" nemzedékének egyik eredeti képviselője.

Bár szép tanulmánya a Tankönyvkiadónál jelent meg, valójában nem tankönyv a szó eredeti értelmében, mert értéséhez és felismerőinek elfogadásához nem elegendő a pusztán Dosztojevszkij-olvasmányélmény. Könyve mintegy gondolati párhuzama és kiegészítése Király Gyula *Dosztojevszkij és az orosz próza* (1983) című munkájának. Kiegészítés a szűzsé és a műfaj historikus poétikai megvilágítása felől, az orosz regényelméleti gondolkodás eredményeinek összefoglalása felől, és párhuzam a leíró poétika területén, csak más részletezésben. Királyt elsősorban az objektivitás és a rejtőzködés poétikájának orosz megoldásai érdekelték, Kovács alapvetően az eszmélésregény (roman prozrenyija) megalapozását, műfajának kiteljesítését kíséri nyomon Dosztojevszkij életművén belül.

A poétikai monográfia négy fejezetét az induktív gondolatvezetés kapcsolja egybe: a narráció elemi eljárásaitól és struktú-

ráló egységeitől halad a teoretikus tájékozódás, a mikro- és makrostruktúrák kapcsolati dinamizmusának megragadhatósága, leírhatósága és értékelhetősége felé. Az első fejezet ehhez ad kiindulást a dosztojevszkiji regényforma orosz poetikai irodalmának rendszerezésével: Scsedrin, Sztrahov, Tinyanov, Sklovszkij, Grosszman, Dolinyin, Szkaftimov, Komarovics, Volosinov, Poszpelov, Fridlender és főleg Bahtyin megállapításait idézi fel és ütközteti egymással, hogy "tőlük" tudja indítani elemzéseit.

A második fejezetben Kovács három kérdéskört elemez a nagyregények kapcsán. A motívumot abból a szempontból elemzi a *Bűn és bűnhődés* példáján, hogy mi a különbség az elbeszélési és a regényi státusa, szerepe között. A *Félkegyelmű* narratív struktúrájában a "pszevdoszjuzsetnoje povesztvovanyije" (a szűzsén túli narratív kompetencia) fontosságát hangsúlyozza. Miskin első és második pétervári utazása közötti időben szerzett tapasztalati, gondolati anyaga mintegy rejtve marad számunkra, s ezért a történés szintjén motiválatlannak tűnnek viselkedési elvei, s csak az elbeszélői kauzalitás-rendszer pontosabbá, finomabbá tételével érthetők meg. Kovács részletesen kifejti, s ebben van könyve gondolati újszerűségének egyik csúcsa, hogy a szerzői, elbeszélői és alakai tudás, közlés és értékeléskompetencia viszonyrendszerén belül milyen hagyományos struktúrákkal szakított Dosztojevszkij és "készítette elő" a XX. századi regényformákat. A harmadik kérdés Miskin herceg eszmélésének (prozrenyije) összetettségét, illetve ennek narratív kifejeződéseit fogalmazza meg. Eredményesen alkalmazza a Király által bevezetett módszertani distinkcionálást, az egzisztenciális, intellektuális és a pszichológiai "világok" elhatárolását az analízis idejére, hogy a közöttük működő igen összetett és dinamikus ok-okozati viszonyrendszer változásai leírhatók legyenek. Kovács szerint a XIX. századi orosz historikus, szociális és spirituális eszmélés kollíziói, a világtudat és a személyiségértékek konfliktusai, a felismerés, a tudás, a tanítás és a tett lehetőségei közötti feszültségek polifóniája éppen a narrációban érhető a legtisztábban tetten Dosztojevszkijnél.

A tanulmány következő, legterjedelmesebb részében a szerző gazdag narratív szemiotikai és szemantikai mikroelemzésekben veszi sorra a dosztojevszkiji regényteremtés konkrét poétikai eljárásait. Arisztotelész, Veszelojszkij, Propp, Todorov megállapításait használja fel annak a kifejtésére, hogy a regénypoétikai

eljárásokban hogyan realizálódik a jelek jelentéssége (és nem a jelentések jellé materializálódása). Külön figyelemmel végzi el Kovács a részletnek, az attribútumnak és az egésznek a lehetséges viszonyaira, jelentéseire és jelentőségeire vonatkozó osztályozását. Azok a gondolatmenetei eredetiek, amelyekben a narratív struktúrák, a szűzsé elemi formációi és a modell mint referenciális erység összefüggéseit vizsgálja, s a részlettől a műfajig táguló rendszert kísérel meg felvázolni. Ilyen kísérlet a protyivopolozsniy zseszt (az ellenkező gesztus) szerepének vizsgálata, azaz a szó és mimika aszinkronitásainak csoportosítása és értelmezése, és egzisztenciális (metapszichológiai), intellektuális (alogikus), pszichológiai (irracionális) jelentéskapcsolatai narrációban való megjelenésének az interpretálása (például a "vdrug" /hirtelen, váratlanul/ szó használatának kitüntetett státusa).

Más struktúrájú rendszert épít fel az *Ördögök* kapcsán, midőn a hős – szűzsé – narráció – műfaj korrelációját taglalja. Itt lényegében azokat a transzformációkat vagy konverziókat emeli ki, amelyek a hősökben és az elbeszélőben végbemennek, s az alaki és az elbeszélői szó konfliktusosságát, a polifóniát létrehozzák. Sajnáljuk, hogy Kovács nem hozott bőségesebb példaanyagot ennek a kérdéskörnek a részletezésére, mert elméleti felvetéseit így egy kissé veszni hagyja.

A monográfia zárófejezete akár az első is lehetett volna a címe alapján: A műfajképző elvek fejlődéséhez: Gogol és Dosztojevszkij. A végén azonban más a szerepe. A szerző ugyanis mindaddig kerülte a komparatisztikus megoldásokat, csak villanásnyi lehetőségekként jelent meg Puskin, Lermontov, Tolsztoj, Balzac, Goncsarov, Dickens és Turgenyev neve. Az utolsó részben a szinkron elemzés diachronná mélyül: Gogol és a XX. század között méretik meg a dosztojevszkiji regénypoétika hozama. Értéke jelentősséggé dúsul: egyrészt átveszi, folytatja és meghaladja a gogoli poétikai eljárásokat, másrészt orosz mértéket teremt az európai regény számára.

Kovács Árpád egyik gondolatával kezdtük ismertetésünket és zárjuk is azzal: Dosztojevszkij fontossága abban rejlik, hogy a poétikai eredetiséget nem magába zárt kísérletként őrizte, hanem a XIX. századi ember által átélhető és kifejthető intellektuális

és pszichológiai világtudat egyetemességének közvetítésére tudta felhasználni.

Jagusztn László

A. Чудаков: Мир Чехова Москва, 1986. Советский писатель, 381.

Csehov poétikájának egyik legavatottabb kutatója és interpretátora, A. Csudakov új könyvvvel jelentkezett, a *Csehov világdval*. A poétikai szintéziskísérlet lényege az, hogy a XIX. századi konkrét orosz epikai teljesítmények, stílustörekvések, elbeszélő, ábrázoló eljárások kifejlődésének folyamatában mutassa be és értékelje Csehov teremtett világát. E világban az összefüggések megsokszorozódnak, s mintegy dimenzionálódnak azáltal, hogy egy-egy poétikai eljárás értelme és értéke a konkrét mű, az elődök, a kortársi alkotások és a kultúra egyetemesebb állapotai, jelenségei által többszörösen interpretálódik.

Csudakov az elemi formák felől halad a makropoetika felé, azt a folyamatot követi nyomon, amelyben a jelek, a poétikai eljárások jelentései indukálódnak, akkumulálódnak. A fejezetek elhatárolódása is ezt tükrözi: a tárgyi világ ábrázoltsága, a szűzséépítés új elvei, a külső világ megjelenése, a szűzsé és a fabula kapcsolata, a belső világ mibenléte, a hős, az ábrázolt eszme poétikai specifikussága, azaz annak a vizsgálata, ami a csehovi világot azonosíthatóvá, felismerhetővé teszi. Csudakov a rövid bevezetésben felsorolja módszertani törekvéseit, és kiemeli, hogy a pontos vizsgálathoz elengedhetetlen az elődök és a "háttér-irodalom", a kortársi szövegek, a kortársi kritika mind teljesebb ismerete. Újat alkotni ugyanis csak az addig elfogadotthoz, a normához képest lehet. A norma érzete viszont a kortársi fogadtatásban érzékenyebb, mint az utókorban, s a kor irodalmi "tömegtermésében" árnyaltabban tetten érhető, mint a klasszikussá vált teljesítményben.

Sajátos módszertani kapcsolat jön így létre a jelen kötet és a korábbi poétikaelemzés között. Az 1971-ben *Csehov poétikája* címmel megjelent monográfia struktúra- és hatáselemzései, eljárás-tirológiája most kiegészülnek a diachron összefüggések leírásaival, és a két könyv együtt ad alapos historikus poétikai feltárást.

A tárgyi világ ábrázoltságát illetően az egyes korstílusok jól elkülöníthető elvek alapján dolgoztak. A karamzini szentimenta-

lizmusban a dolgok ábrázolhatóságának körét egyrészt a "jó ízlés" elég szűkre szabta, másrészt alárendelte az érzelmi reflexiók áradásának, sőt, feloldotta elvben. A romantika, természeténél fogva, az etnikai, geográfiai, a historikus emblematisztikus dologi jegyek bemutatását glorifikálta. A naturális iskola a tárgyi világ részleteinek a szociális állapotok azonosítására, kifejezésére való használatával élt. A pusztini realizmus lényege az ábrázolt részletek minimalizálása, a típussteremtés, a dolgok önálló létezésének hangsúlyozása – szemben a gogoli ábrázolás látásmódjával, amely mindig felfedett valamilyen szokatlan, meglepő, egzotikus, groteszk tulajdonságot vagy "viselkedést" a dolgokon. A hatvanas évek tömegirodalmában a dolgok és az emberek világa mintegy kiegyenlítődik: a tárgyak életre kelnek, a hősök dolgokká, bábszerűvé idegenülnek. Csehov művészeti világában egyfajta szintézis jön létre, az ábrázolt tárgyiasság – a teljesen hiányzó, vagy látens módon érvényesülő elbeszélői értékelés következtében – egyszerre több irányban interpretálható: pusztán látványként, szociális státuszában, érzelemhordozóként, "megszemélyesülten". Ez a befogadói poliszemantizálás adja ki azt a sokszor észrevételezett sajátos csehovi hangulatot, "víz alatti áramlást".

Csudakov mikroelemzések tömegén bizonyítja, hogy Csehov a kortársi folyóirat-irodalom poétikáján, stílusán okulva és indítatva a karcolat, a novella és az elbeszélés műfajában kísérletezi ki azokat az új kompozicionális és szűzséformáló módokat, amelyek speciális ciklusképző poétikává állnak össze világában. Az ábrázolt részletek és az egész viszonya, a folyamatos és a váratlan kapcsolata, a manifestált és a látens jelentésképzés párhuzamossága, a gesztusos, mimetikus pszichologizmus fejlődése alkotói korszakképző szerepű világában. Hőseinek ábrázolásában a szenikus, a tárgyi környezethez, a történés-időhöz kötött dialógust teszi uralkodóvá a tolsztoji és dosztojevszkiji drámai dialógussal szemben, amely gyakran átcsap a történésszint chronotopozától függetlenedő, teoretizáló monológokba vagy egocentrikus belső beszédekbe, önelemzésekbe.

A csehovi művilágban az eszme-jelentések nincsenek fókuszálva sem a történés, sem a hősök, sem az elbeszélői értékelés szintjén, így megnehezül a cselekedetek és eszmék motiváltságának felderítése. Az elbeszélői statikus jellemzés, értékelés elmaradásának következtében a művilág egészének, a poétikai hatásmechaniz-

musok teljes felfogásának és feldolgozásának eredményeként juthatunk el a csehovi művek értéséig és élvezetéig, bizonyítja Csudakov a záró fejezetben.

A történeti poétikai és az összehasonlító irodalomtudományi gondolkodás szép teljesítménnyel gazdagodott e könyv révén, s mivel Csudakov tankönyvi logikai tisztasággal és érthetőséggel fogalmaz, termékenyítő hatása megsokszorozódna, ha magyar fordításban is megismerkedhetnének a Csehov kedvelők gondolati ötleteinek, észrevételeinek fel nem sorolható tömegével.

Jaguszti László

A. M. Панченко: Русская культура в канун петровских реформ Ленинград, 1984. Наука, 207.

1. Az orosz kultúra önmeghatározásának konfliktusos mozzanatai I. Péter óta az európai és az ázsiai kultúrákkal való érintkezési felületekből fakadtak, illetve ezekből magyarázódtak. Az interpretációk hol a polarizálás (Kelet vagy Nyugat), hol a szintetizálás (Kelet és Nyugat) alapkoncepciója révén születtek a "Mit tegyünk?" kérdés orosz megválaszolása és a nemzeti jellegű történelmi távlat kijelölése érdekében. Az alapkérdés mindig kiegészült a "Ki tegye?" dilemmájával, azaz az egyén vagy a közösség felőli cselekvéskezdeményezés ütköztetésével. Az orosz geográfus, gazdasági és szellemi magány feloldását I. Péter vitte keresztül, ám nem személyes ötletének érdeme a világtörténelmileg is ritka reform. M. Pancsenko elemző könyvében ezzel a XVII. századi orosz átmenetiség-állapottal foglalkozik. Könyve mintegy összekapcsolja Lihacsovnak a régi orosz kultúráról szóló tanulmányait és az Oroszország-(Európa-Ázsia) kollíziót elemző művek gondolati anyagát, és olyan nézőpontot ad, amelyről beláthatóak és megérthetőek az orosz kultúra fordulópontjai.

2. Pancsenko a "látás cselének" nevezi azt a tényt, hogy I. Péter markáns alakja mintegy beárnyékolja a XVII. századi orosz kultúra belső mozgását, a század "lázádo" jellegét, amely nélkül pedig nem érthetőek meg sem a péteri reformküzdelmek, sem pedig az orosz gondolat fejlődésének későbbi önellentmondásossága.

Könyvének nyitó mondatában a kultúrát kettős viselkedésű rendszerként definiálja. A szellemi kultúrán belül megkülönböztet egy "obihodnij" (szabály; szokás-értékvilág) és egy "szobityijnij" (eseményes) dimenziót. Kettőjük viszonylatában az "obihod" a meghatározó, a lassabban változó, a lényeghordozó, a tudati oldal. Az egyenlőtlen fejlődés törvénye következtében az eseményes dimenzió változik dinamikusabban, mintegy a históriát képviseli az egyetemességgel, az obihod "örök emberi" jellegével szemben. Az értékrendek, szertartásformák, szokások, a társadalmi érintkezési viszonyok középkori nyugalma, az "orosz magány" a XVII. századra elbizonytalanodott. Ezt tükrözi, közvetíti a korszak emberének kétnyelvűsége is: az egyházi szláv és az orosz, az írásbeliség és a mindennapiság nyelvei nemcsak párhuzamosan léteznek, hanem kiszorító játékot is folytatnak egymással.

A szövegek műfaji differenciálódása is jelzi a fordulatra való lassú felkészülést. Meg kellett szabadulni az évszázados hit-től, amely szerint a változatlanóság uralja az embert. A kezdet-, eredetorientációjú história- és kultúrakoncepció elveinek megfelelően ugyanis az ember meghatározottságait készen találja, s így léte a visszhang szerepének betöltésére korlátozódik. Pancsenko szerint ezért nincs különösebb szerepe az időnek, s a világrend kauzális szerkezetében ezért az idő elhanyagolható tényező. Ezen az axiomatikus jellegű változatlanóságon belül a hivatalos kultúra és a népi kultúra összeütközéséből bomlanak ki a konfliktusos pontok. Ezek lényegében oda vezettek, hogy a kultúra figyelme, ha csak igen lassan is, a múlttól a jövő felé kezd irányulni, s a visszhang-szerep helyett a saját hang, a földi önmeghatározás keresésére tevődik a hangsúly. Így válnak a XVII. századi szövegek kulcsszavaivá a: "szekularizáció", "emancipáció", "felszabadítás", "individualizáció", "világi jelleg", "a személyesség elve" – írja Pancsenko a harmadik fejezetben. Ekkor nyer a "szmeh" (a nevetés) is polgárjogot a kultúrában, a középkor ugyanis komor világképének és a Szentírás komolyságának megfelelően a nevetést a pozitívtól, a példázattal való eltávolodásként kezelte. A játékosságot mint spontaneitást, mint normaszegést szemlélte, s kiiktatta az elfogadott viselkedési lehetőségek közül.

Könyve zárófejezetében, *A kultúra mint küzdelemben* Pancsenko a hitvitázó műfajok, a tudományos disputák felerősödésének jelenségét elemzi. Maga a műfaj szerkezete és metanyelve, a kérdés és

az érvelés rendszere is témává lesz a század kultúrájában, s kialakul a mű – szerző – kritika összetartozása és elhatárolódása, az "értelmiségi" életforma csírája. A műfaji differenciálódás mellett a poétikai eljárások eszköztára is ugrásszerű, minőségi gazdagodáson és teoretikus elmélyülésen megy át. A versforma és a rímrendszer kitágulása, a szóbeli, népi műfajformák írásos "észrevétele" előkészíti a kanonikus szövegstruktúrák feloldását. A XVII. századi orosz kultúra hozama tehát ebben az előkészítő, érlelő környezetteremtésben rejlik, abban, hogy hajszálrepedésekkel fonta be a középkor monolitnak látszó orosz életformáját.

Jagusztin László

Функциональные и социальные разновидности русского литературного языка XVIII в. под ред. В. В. Замкова Ленинград, 1984. Наука, 166.

A XVIII. század a forradalmasító kulturális reformok időszaka az orosz történelemben; a használható európai értékek átvételének és asszimilálásának, valamint az orosz nemzeti értékek szelekciójának a programját hajtják végre. A kötet nyolc tanulmánya azokból a folyamatokból válogat, amelyek a XVIII. századi orosz nyelvben és irodalomban is nyomot hagytak. A szociolingvisztikai szemlélet lehetőséget ad arra, hogy a társadalmi szituáció historikus, logikai, művészeti és nyelvi oldalainak összefüggéseit kimutassa, és ennek argumentálására a nyelvi-irodalmi anyagot használja fel.

A társadalmi érintkezés hierarchiájának megfelelően a korszak elméletírói felfedezik és jellemzik a funkcionális nyelvhasználatot, a stílusok differenciálódását, a nyelvi normarendszerek alakulását. Végérvényesen elválik egymástól az egyházi és a világi nyelv, megszületik az irodalmi nyelv, az államigazgatás fogalomkészlete felduzzad, elkülönül a hétköznapi érintkezés nyelve – a népnyelv. A szociális és stílusbeli megoszlásokat különféle szótárakban is rögzítik.

V. *Petrunyin* tanulmányával indul a kötet. A XVIII. század elejének jogi és adminisztratív írásbeliségét analizálja, mint az irodalmi nyelv funkcionális változatát. Statisztikai jellegű vizsgálataiban két folyamatot mutat ki: egyrészt megnövekszik az idegen eredetű szavak száma, másrészt megélnéül az orosz szókép-

zés folyamata, elsősorban a gazdag fordításos irodalom hatása következtében. Petrunyin a -ние/-ение, -ость -ство képzős alakok számának gyakoriságán igazolja ezt a folyamatot. A kancellária fogalomkészletben szaporodnak az elvont fogalmak, a minőségnevek. A -ние/-ение képzős formák száma mintegy a hatszorosára emelkedett a XV–XVI. századhoz képest, az -ость képzős formák száma a kétszeresére, a -ство képzős alakok száma pedig a másfélszeresére. Az I. Péter által újjáteremtett államigazgatás a világszemlélés fejlődését is meglődította. A "nyugatorosz" iskolázottságú tudósok, tanárok és fordítók (Jarovszkij, Lopatyinszkij, Buzsin-szkij, Prokopovics, Trubojszkij, Kulcsickij és mások) révén rohamosan növekszik a nyelv irodalmasításának színvonala, az orosz alkalmassá tétele az európai kódexek, törvénykönyvek, lexikonok asszimilálására.

T. *Liszcín* tanulmánya éppen az alkalmassá válás folyamatából emeli ki a *terminológiai* létrejöttét és megszilárdulását. I. Péter alatt az asztronómia, mechanika, matematika, geográfia, történelem és retorika területén mintegy hatszáz tudományos könyv jelent meg, több mint a megelőző két évszázadban együttvéve. A szerző a год – лето, месяц – луна, день – сутки, неделя – седмица páros kategóriák szemantikai elkülönülésének folyamatát, a век jelentéstisztulását, a миг – момент – мгновение szétválását elemzi terminológiai példaként, a stilisztikai, pragmatikai különbségek ugyanis megszilárdultak, önálló szakkifejezések lettek. A leírtakkal analóg jelenséget mutat ki Z. *Petrova*: az -арный/-ярный melléknévképzők speciálisan a latin, német, francia terminus-technikusok oroszosítására váltak produktívvá a XVIII. századtól kezdve. Ezek a melléknevek aztán az eredeti orosz melléknevekkel szinonim párokat alkottak, így stilisztikai alternatívát teremtettek.

L. *Kutyina* az egyházi szláv irodalmi és beszéltnyelvi státuszát, a XVIII. századi műfajstílusok kialakításában játszott szerepét elemzi. A műfajformák rendszerré fejlődésével bonyolultabbá válnak a narrációs megoldások és a stilisztikai eljárások, egyre gazdagabbak a kifejezés és önkifejezés lehetőségei. A társadalmi érintkezés új formái, a szalonélet sajátos szociális-nyelvi produktumot is teremtettek, a hölgyek társalgási nyelvét. Ez a nyelv érzelmesebb, finomabb, dialektusában "akajet". A férfiaknál bővebben él a beszéltnyelvi fordulatokkal még domináns műfajában, a levélben is, és szabadabban építi be az oroszba az idegen nyelvű

kifejezéseket, mondatokat. A funkcionális nyelvhasználat, a "három stílus" zárt elméletét Lomonoszov körvonalazta a legargumentáltabban. A stílus-értékhierarchia csúcsát jelentő "fentebb stíl" a XIX. század elejére eljárásaira, eszközeire esik szét; ám ezek a retorikai alakzatok, "poetizmusok" napjainkig jelen vannak az irodalmi szövegekben, csupán hatásmechanizmusuk változott meg.

G. Dobrova a stílusparódiák felvirágzásának jelenségével foglalkozik tanulmányában. A narráció változékonysága, a szerzői eredetiség növekedésével együtt felerősödik a paródia mint a megismerés és az irodalmi harc egyik fontos eszköze. Feofan Prokopovics, majd N. Osztolopov megkülönböztették a mű- és a szerzői stílus paródiáját és a műfajparódiát, amely a XVIII. században uralkodóvá lett. Az utánzás, a modellálás előfeltétele a pontos megismerés és megkülönböztetés volt, enélkül a ráismerés és ráismertetés nem valósítható meg, s voltaképp ez már fejlett és szakszerű irodalomkritika.

A kötet befejező írása a kétnyelvű szótárak tanulságaival foglalkozik. *E. Birzsakova* K. Kondratovics lengyel–orosz szótárát elemzi. Már Lomonoszov osztályozta az orosz szókincset azáltal, hogy az egyházi szláv nyelven írt könyveket a beszélt nyelvhez mérte. A XVIII. század a rendszeralkotó kísérletezések, a szabálykeresések időszaka, s a szótár sem más, mint szemantikai és grammatikai rendszerek összehasonlítása. Kondratovics szótárában szinonim sorozatokat és nem egyes szómegfeleléseket adott meg 1775-ben, és megjelölte akkori stilisztikai státusukat is: "sl." (szláv), "pleb" (népi). A szláv elsősorban egyházi szlávot jelentett, s 378 szót minősített ilyennek, míg népinek csupán 14-et, tehát elsősorban a "fentebb stíltre" koncentrált. Az első jóval teljesebb stilisztikai szétválogatást majd az 1794-ben megjelenő Orosz Akadémiai Szótár adja meg.

A kötet a nyelv és a stílusok kapcsolatának vizsgálatával a XVIII. századi orosz nyelvi normák kialakulásáról, az irodalmiság, a műfajok fejlődéséről ad pontosabb képet, és segít jobban megérteni a XIX. századi folyamatokat.

Jagusztin László

Alexander Zholkovsky: Themes and Texts. Toward a Poetics of Expressiveness Ithaca and London, 1984. Cornell University Press, 300.

Az Amerikában élő szlavista 1960 és 1980 között írt tanulmányait tartalmazza a kötet. A tanulmányokat, noha tárgyuk igen széles körből kerül ki (pl. Eizenstein generatív poétikája, Egy szomáli közmondás, Költői világok összehasonlítása, Bertrand Russell egy aforizmájának szerkezete stb.), a szerző szemlélete és elemző módszerei szinte folyamatos szöveggé alakítják.

Zholkovsky erősen kötődik az orosz formalista iskola hagyományaihoz, melyeket napjaink generatív nyelvészetének egyes tételeivel egészít ki. Kötetében arra törekszik, hogy létrehozza "...az irodalmi kompetencia modelljét mint a témák és szövegek közötti összefüggések rendszerét." (19) A téma szót több értelemben használja: köznyelvi ("amiről szó esik") és irodalmi értelemben (pl. "a viszonzatlan szerelem témája") (80), valamint szakszóként, melyet "egy adott szöveg összetevőinek invariánsa"-ként definiál (19). Az irodalmi művek szerkezetének leírását "deriválással" végzi el. A témából tíz "elemi és univerzális" (19) transzformációval (konkretizálás, felnagyítás, ismétlés, variáció, felosztás, kontraszt, koordináció, kombináció, előkészítés, redukció) kapja meg a szöveget. Úgy gondolja, hogy az általa kidolgozott poétika, melyet az expresszivitás poétikájának nevez, "megragadja és megformulázza az olvasó természetes reagálását az irodalmi műalkotásra" (20). A szerző elméletének egyik pillére az, hogy "a kifejezőeszközök, a művészi kifejezés nyelvtanaként meghatározzák az expresszivitás poétikájának jelentős összetevőjét, a 'valóság szótárát', mely modellálja azt a tudást 'életről' és 'irodalomról', melyet osztnak írók és olvasók, s mely így lehetővé teszi írók és olvasók kommunikációját." (26)

Ez a koncepció minden ízében vitatható. Először is kérdéses, hogy a szerző miért éppen ezzel a tíz transzformációval vezeti le a témából a szöveget. A tíz transzformáció inkább tűnik egy találmánra válogatott listának, mint "elemi és univerzális" eljárásoknak. A kötetben egy szót sem olvashatunk arról, hogy a szerző miként bizonyítaná, hogy ezek a transzformációk (például az ismétlés és a variáció) nem fedik át egymást, tehát elemiek; mindenki

számára mindig és mindenütt ezek a transzformációk vezetnek le a témából a szöveget, tehát univerzálisak; s hogy a listáról véletlenül sem maradt le transzformáció.

De még ha elfogadjuk is, hogy sikerülhet összeállítani az elemi és univerzális transzformációk listáját, az elmélet akkor is csak drasztikus leegyszerűsítések árán lehet érvényes. Fel kellene tételezni, hogy létezik egy standard, normálállapotú, devianciamentes nyelv, melyhez képest az egyes kifejezések konkretizálódnak, redukálódnak stb. tekinthetők. Ez lenne a nyelv leegyszerűsítése.

Fel kellene tételezni, hogy az olvasók hajszálpontosan ugyanúgy (vagy ha nem, hát tévesen) értelmezik a műveket. S valóban, a szerző "az olvasó természetes reagálásáról" beszél. Az olvasók homogenizálásának megvan az a következménye is, hogy Zholkovskynak a világértelmezések különbségeit látszólagosaknak kell tekintenie, különben nem támaszkodhatna a "valóság szótárára". Nyelv, olvasók és világértelmezések leegyszerűsítése kissé túl nagy árnak látszik. Ezek után nem vehető komolyan a szerzőnek az az állítása sem, hogy elmélete "nem generál értelmezéseket, ehelyett inkább (ideiglenes) lejegyzési rendszert kínál az intuíciónál által ösztönzött értelmezéseknek." (28)

Paradox módon a szerző verselemzéseinek egyes állításai kifinomult érzékenységről tesznek bizonyosságot. De arra sajnos nincs mód, hogy az olvasó ezeket a megállapításokat a saját jogukon fontolgassa, mert redukálódnak, konkretizálódnak, kombinálódnak: a tanulmányok nagy részét ábrák, levezetések, az apparátus önmozgása alkotja, s ez az oka annak is, hogy a kötet folytonos, monoton szöveg benyomását kelti. A szerző finom meglátásai azért meglepőek, mert koncepciója mintha az érzékenység ellen hatna. Így például feltételezi, hogy "Ha egy költő (...) stílusa radikális változáson megy keresztül, a stílus tematikus bázisa még akkor is invariáns marad." (77), ami egyenértékű azzal, hogy lehetséges ugyanazt más stílusban is elmondani. Egy olyan elmélet birtokában, mely ennyire lebecsüli a stílus szerepét a költői üzenet megformálásában, aligha lehet könnyű érzékenynek maradni.

Bezeczky Gábor

Mihail Bulgakov 1967-ben hirtelen robbant bele *A Mester és Margarita* révén a világirodalomba. Kiadásának negyedszázados megkésettisége, polifonikus kompozíciója, metaforikus poétikája, gazdag allúziós világa az elemzések, interpretációk áradását eredményezte. A nekilódult kutatómunka első monografikus igényű termékét Ligijja Janovszkaja könyve szolgáltatja. A cím pontos: Mihail Bulgakov alkotói pályafutását követi nyomon, szorosan a biográfikus ív mentén halad. A kor történetét, irodalmi életének konfliktusos világát csak annyira jelzi, amennyire a bulgakovi művek ezekre reagálnak, illetve amilyen mértékben ezek szerepet játszottak az alkotások keletkezéstörténetében, mert Bulgakov igen autobiografikus, különösen a tárgyi részletekben és a hangulatokban.

A könyv tízennégy fejeztéből a tizedikben jut el *A Mester és Margaritáig*, hogy aztán a részletes, az orosz kritikai irodalmat is asszimiláló elemzésnél maradjon. Bulgakov 1891. május 15-én született Kijevben, értelmiségi családban, nagyapja pap, apja professzor, heten voltak testvérek. Kedvenc gyermekkori olvasmánya P. Furmannak Péter cárról, az ácsról szóló gazdagon illusztrált regényecskéje, a családi könyvtár agyonolvasott, s az otthon melegét idéző darabja. A gyermekkori utcák, házak, a gimnázium intimitásai, az olvasmányélmények, az 1905-ös események mozaikjai a leendő műveknek. Az első világháború orvostanhallgatóként érte, majd önként ment a frontra feleségével. *Egy fiatal orvos feljegyzései*, *Morfium* őrzik a háború és a falusi orvosi szolgálat élményeit. A 17-es, 18-as évek eseményforgatagát, lélekkavaró változásait az *Egy orvos rendkívüli kalandjaiban*, a *Fehér Gárdában*, a *Turbin család napjaiban*, a *Menekülésben* fogalmazta meg újra és újra. Janovszkaja az elbeszéléseket, töredékeket, leveleket és a kész műveket szembesíti egymással és az életrajzi pillanatokkal. Visszatérő motívum a változás, az átmenetiség érzékeny megélése, a kinek prologus, kinek epilógus határhelyzet konfliktusossága, az erőszaktól és a kiszámíthatatlanságtól való riadtság, az ösztönös, műveletlen és manipulálható tömegelőtt való félelem, s a szeretet, szerelem felé való menedékkeresés, akárcsak Alekszej Tolsztoj világában. A művek összemérésével Janovszkaja alapos keletkezéstörténetet és változatelemzést is nyújt, s ezzel megköny-

nyíti és el is mélyíti a szöveginterpretációk lehetőségeit. A szövegváltozatok nyilvántartása Bulgakov művészi fejlődése szempontjából különösen fontos, mert mindig minden korábban megírtat felhasznált közvetlenül vagy közvetve, életműve egészében ad igazán teljes olvasatot és megérthetőséget.

A húszas évek eleji vándorlás után 1921-ben véglegesen Moszkvába költözik és beleveti magát az irodalmi életbe és az írásba: karcolatokat ír, dráma- és regénytervezeteket vázol fel, naplót vezet. A kéziratok egy része elveszett ugyan, illetve az archívumok őrzik, ám van, ami sajátos módon őrződött meg. Janovszkaja például kinyomozta, hogy a *Morfium* nem egységes stílusa, szervetlensége abból adódik, hogy Bulgakov beledolgozta az 1918-ban kezdett *Nyedug* (Betegség) című regénytöredékét. Első elbeszélésköteteinek polifonikus hangvétele, a pszichologizált tragikomikum felé való vonzódása: *Ördögösdí, Végzetes tojások, Csi-csikov kalandjai* kétségtelenné teszik a gogoli, dosztojevszkiji hagyományok megőrződését és az orosz-szovjet történelmi avantgárd poétikai eljárásainak kedvelését. A bulgakovi lélektani groteszk kibontakozását részletesen elemzi Janovszkaja a *Turbín család napjai* és a *Menekülés* kapcsán. Pontos megfigyelésekkel mutat rá az allúziós ötletjátékkal, idősíkváltásokkal, ismétlésekkel teremtett értékelésátcsapásokra, jelentésváltoztatásokra, a korábbi kulturális jelentések, archetípusok újraértelmezésére.

Külön fejezetben foglalja össze a monográfia szerzője a húszas évek végén Bulgakov körül zajló vitákat és eseményeket, amelyek elsősorban színházi, színműírói tevékenységét kísérték nyomon (*Molière, Menekülés, Holt lelkek, Alekszandr Puskin*), s felkeltésükben, lecsillapításukban maga Sztálin is szerepet vállalt.

Az életművet beteljesítő polifonikus regény, amelyet 1928-tól haláláig írt, kalandos és gazdag keletkezéstörténetét Janovszkaja nem részletezi, csupán többször utal Csudakova tanulmányaira, amelyekben e kérdésről kimerítően olvashatunk. Ugyanígy jár el az európai és az orosz forrásmunkákat illetően is: a Biblia, Jézus és Pilátus élete, az európai Sátániáda, a megelőző irodalmi és tudományos feldolgozások számbavehető hatásait elsősorban Belza kutatásai nyomán ismerteti, ám több ponton idéz ellenvéleményeket és maga is vitázik. Ezeken a pontokon Janovszkaja igen fegyelmezett, nem téveszti szem elől, hogy monográfiát és

nem regényinterpretációt ír. A Mester, Woland és Margarita alakját járja körbe s azokat az összetevő filozófiai, etikai és pszichológiai komponenseket tárja fel, amelyekből a hősök viselkedésének, gondolkodásának és hangulatainak egyes rétegei felépülnek. Sajnálatos viszont, hogy a könyv írója nem kellő arányban idézi meg a nyugati tanulmányokat, s nem ütközteti őket egymással és a szovjet kutatások eredményeivel, így lemond a gondolatfrissítés termékenynek ígérkező lehetőségéről.

Janovszkaja monográfiája esedékes, hiányt pótló mű, jó kézikönyv a bulgakovi életmű mind teljesebb elemzéséhez, s ez az életmű csábít is erre.

Jagusztin László

Литературный энциклопедический словарь Москва, 1987. Советская энциклопедия, 751.

Az egyes szaktudományi enciklopédiák, szótárak értéke információik mennyiségében, illetve tudománysszemléletük korszerűségében rejlik. A szovjet irodalomtudomány hosszú ideig nem rendelkezett színvonalát, eredményeit teljesen közvetítő enciklopédiával. Ennek a hiánynak a pótlását kezdte meg a V. M. Kozsevnyikov és P. A. Nyikolajev által irányított szerkesztőbizottság által készített *Irodalmi enciklopedikus szótár*, amely az irodalomelmélet (Andrejev, Gaszparov, Kulesov, Lihacsov, Szokolov és mások), a poétika, a folklorisztika és a szovjet nemzeti irodalmak történetének legfontosabb és legfrisebb fogalmait tartalmazza. Bár az enciklopédia felhasználja egyes korábbi szótárak (Szlovar lityeraturnih terminov M. L. 1925; Lityeraturnaja Enciklopedija 1930; Kratkaja Lityeraturnaja Enciklopedija, Szlovar lityeraturnih terminov 1974 stb.) eredményeit, a fogalmak korszerű elméleti értelmezését előnyben részesíti használatuk történelmi fejlődésrajzával szemben.

Az enciklopédia két részből áll. Az első 1700 fogalmi szócikket tartalmaz és 1984-ig tart az adatérzékenysége. Így kutatók, oktatók számára hasznos kézikönyv, mert segít a szakirodalom számontartásában és szelektálásában, a terminológiai értékűvé váló szóhasználatok ellenőrzésében, s a fogalmak nemzetközi elfogadottságát is közvetíti. Történeti érdekesség, hogy az 1917–83 közötti szovjet irodalmi élet fontosabb eseményeit, mintegy másfél ezer

dátumhoz kötötten felsorolva, közli, és így egy sajátos irodalomtörténetet kapunk.

A második részben a szovjet és a világirodalom 8000 képviselőjéről olvashatunk biográfiai, bibliográfiai adatokat, mikroértékeléseket. Az enciklopédia egészének törekvése a XX. század, a ma irodalmi folyamatainak és az elméleti gondolkodás eredményeinek feltérképezése. Ezért nem méretezi el merő tiszteletből a klasszikus alkotókról és a központinak tartott fogalmakról szóló szócikkek terjedelmét, és értékeléseiben a tudomány szempontjait érvényesíti elsősorban.

A magyar irodalomról szóló összefoglalást O. Roszszijanov készítette, és főleg a XX. századi, a kortárs íróink kaptak nagyobb figyelmet a második részben. A könnyen forgatható, egy kötetes enciklopédia sikeresen szolgálhatja a szovjet irodalom és a világirodalom kapcsolatán belüli tájékozódást, az irodalomelméleti, poétikai gondolkodás vitás fogalmainak, kérdéseinek tisztázó kísérleteit.

Jagusztin László

Dionýz Ďurišín: Theory of Literary Comparatistics Bratislava, 1984.
Veda Publishing House of the Slovak Academy of Sciences, 334.

Összehasonlító irodalomtudományi elmélet, vagy legalábbis e diszciplína elméleti kérdéseivel foglalkozó munka a világirodalommal való foglalkozás intenzitásához viszonyítva nem sok van (pl. Tieghem, Remak, Zsirmunszkij, Rousseau, Pichois, Wellek stb.). Éppen ezért nagy érdeklődéssel vesszük kezünkbe Ďurišín idevágó munkáját. Különbén a szerző korábról is ismert idetartozó elméleti kérdésekről írt dolgozataival (pl. Sources and Systematics of Comparative Literature. Bratislava, 1974).

Az Előszót nem számítva kötete nyolc fejezetre tagolódik (nem fejezetcímeket, hanem csak a fejezetek témakörét jelzem): (1) az összehasonlító irodalomtudomány jelenlegi helyzete, (2) alapfogalmak (tárgy, cél, a többi irodalomtudományi diszciplínával való kapcsolat, a világirodalom fogalma), (3) az irodalomközi folyamatok formáinak osztályozása, (4) genetikus, érintkezési kap-

csolatok, (5) tipológiai megfelelések, (6) az összehasonlító vizsgálatok tárgykörével, módszertanával összefüggő kérdések, (7) irodalomközi 'közösségek' (pl. szláv vagy skandináv irodalmak), (8) az irodalomközi kapcsolatok megítélésében megfigyelhető problematikus kérdések, ellentétes nézetek.

Đurišin könyvének ismertetésében nem az egyes fejezetek tartalmának a bemutatására törekszem, hanem arra, hogy az egyes fejezetek anyagából elvonhatóan mondanivalójának lényegét kiemelhessem. Jól kivehetően felfogását a hagyományos, egykor divatos 'hatás-kutatással' állítja szembe, ami szerinte az összehasonlító irodalomtudomány 'zsákutcáját' jelentette. Éppen ezért a diszciplína tárgy- és feladatkörét azzal szembeállítva, azt gyakran cáfolva, helytelenítve állapítja meg, és számottevő érvekkel, sok szempont alapján világítja meg.

Szerinte a tárgykör lényege az irodalom fejlődéstörténetének irodalomközi, nemzeti irodalmak feletti szinten való tanulmányozása. Ez gyakorlatilag azt jelenti, hogy fel kell fedni az irodalom, pontosabban az irodalomközi folyamatok általános fejlődési törvényeit. Ebből következik, hogy Đurišin szerint az összehasonlító irodalomban is különböző fokú 'univerzálékról' beszélhetünk (kár, hogy a szerző ezt a lehetőséget csak megemlíti, de nem fejti ki, nem részletezi). Mindebből a feladatok is természetszerűleg következnek. Az például, hogy nem lehet egyoldalúan csak hatástényekkel foglalkozni, hanem figyelemmel kell lenni az irodalmi kapcsolatok kölcsönös jellegére, továbbá tipológiai jelenségekre is. Éppen ezért a szerző úgy véli, hogy a feladatkör két szféráját kell elkülönítenünk: a genetikus és a tipológiai vizsgálatokat. Fel kell tehát fedni a kölcsönös kapcsolatokat jelző formákat, valamint a tipológiai jellegű megfeleléseket, és számolni kell azal, hogy vannak elszigetelt jelenségek, hogy egy nemzeti irodalom valamelyik fejlődési mozzanata semmilyen irodalomközi kapcsolattal sem hozható összefüggésbe. Mindezek vizsgálatában különös jelentőséget kell tulajdonítanunk az azonos, a hasonló és az eltérő meghatározó, főleg társadalmi körülményeknek, így például annak, hogy milyen társadalmi körülmények lehetnek az okai annak, hogy egy másutt már kifejlődött irodalmi irányzat egy nemzeti irodalomban nagy késéssel jelenik meg, majd feltűnő gyorsasággal kivirágzik.

Az így felfogott összehasonlító irodalomtudományt a szerző az irodalomtudomány egyik ágának, az irodalomtörténetnek rendeli alá,

az irodalomtörténet részének tekinti. Eszerint nem olyan önálló ága az irodalomtudománynak, mint például az irodalomelmélet vagy az irodalomtörténet. Ezt azzal okolja meg, hogy csak 'metodikája' van, nincs 'metodológiája', éppen ezért a saját metodológiával rendelkező irodalomtörténet egyik sajátos metodikáját alkotó diszciplína. Emellett kapcsolatban áll az irodalomelmélettel is. E kapcsolat középpontjában az irodalmi mű áll. Az irodalmi műre vonatkozó általános érvényű ismeretek az irodalomelmélet kérdéskörébe tartoznak. Az összehasonlító irodalomtudomány mint az irodalomtörténet részdiszciplínája a maga sajátos tárgykörének megfelelő, mindenekelőtt a mű genezisével összefüggő jegeket fed fel az irodalmi műről, és azt mint tényanyagot, mint elméletileg általánosítható új eredményeket az irodalomelmélet hasznosíthatja. Ezekkel az eredményekkel igazolni vagy cáfolni lehet az irodalomelmélet elveinek helyességét.

A tárgy- és feladatkör kijelölésével szorosan összefügg a 'világirodalom' fogalmának az értelmezése, amihez a szerző kiindulópontja a kérdéses fogalom három értelmezési lehetősége: (1) a nemzeti irodalmak foglalatja, (2) a nemzeti irodalmakból kiemelhető jelentős művek összege, (3) a nemzeti irodalmak között megállapítható kölcsönös összefüggések, kapcsolatok és megfelelések 'terméke'. A szerző mindhárom lehetőséget latolgatja. Érvek és ellenérvek alapján a legelfogadhatóbbnak a harmadikat tartja. Erről szólva még azt is hangsúlyozza, hogy az így felfogott 'világirodalom' történeti kategória, hisz történelmi folyamatok, változások függvénye. És lényeges az is, hogy a kölcsönös összefüggéseket konkretizáló irodalomközi kapcsolatokban az egyedi és az általános viszonya nyilvánul meg, amiből az általános a világirodalom sajátja.

Mindebből természetesen következnek a vizsgálatok sajátos vonásai (amelyeknek tárgyalása Ćurišin könyvének tekintélyes részét teszi ki). Az irodalomközi kapcsolatok formáit a következő kettősség szerint különíti el: genetikus, érintkezési kapcsolatok és tipológiai megfelelések.

A genetikus, érintkezésbeli kapcsolatok jellegük szerint kétfélék lehetnek: külső és belső érintkezések.

A külsőnek nevezett érintkezést másutt befogadásnak vagy hatásnak (Wirkungnak) mondják. Ide a tényleges hatások tartoznak (példája szerint: Turgenyev Németországban). De helyesen állapítja

meg a szerző, hogy ez is lehet kölcsönös, amit Guichard-nak Berliozról és Heinéről írt tanulmányával példáz: a kettőjük közötti közvetlen és közvetett kapcsolatok változatos formáit tárgyalja.

Nem egészen világos azonban, hogy mit jelent a 'belső érintkezés'. A szerző feltehetőleg a befogadás révén megvalósuló alkotásokra gondol. Az is kiderül, hogy ez esetben a tényleges hatás mellett esetlegességgel is számolni lehet, sőt azzal is, hogy a hatás a forrásétól eltérő irányban realizálódjon. Az azonban eléggé nyilvánvaló, hogy a belső érintkezés esetében a hatás vizsgálata feltételezi a szóban forgó nemzeti irodalmon belüli társadalomtörténeti és irodalomtörténeti viszonyok tekintetbevételét, az azokhoz való viszonyítást. Éppen ezért a belső érintkezés nagyobb igényű és elmélyültebb munkát igényel, mint az előző. Talán ennél is többet mond a belső érintkezésnek nevezett irodalomközi kapcsolatról a szerzőtől idézett példa, Altman tanulmánya, amelyben Dosztojevszkij regényét, *A félkegyelműt* és Dumas regényét, a *Kaméliás hölgyet* veti egybe, és ilyen alapon mutat ki különféle párhuzamokat, amelyek alapján Altman nem zárja ki Dumas esetleges hatását sem, hisz egy Dumas-tól Dosztojevszkijhez vezető 'szálról' beszél. Sokat mondó a 'belső érintkezés' értelmezése szempontjából Āurišin megjegyzése, az tudniillik, hogy a párhuzamos jelenségek vizsgálatában Altman nincs tekintettel a 'belső feltételezettségre', azaz úgy látszik, hogy itt valóban megkülönböztető értéke van a befogadó nemzeti irodalmon belüli körülmények figyelembevételének.

Külön fejezetben szól a hatás, a befogadás formáiról. Ezeket itt pusztán felsorolásban jelzem: allúzió, kölcsönzés, utánzás, a befogadást elősegítő nyelvrokonság (pl. a szláv vagy neolatin nyelvű irodalmak közötti kapcsolatok), plágium és a fordítás (ez utóbbi közvetítő funkcióját és a befogadásban játszott szerepét két külön alfejezetben taglalja).

Az irodalomközi kapcsolatok második szférájába a tipológiai megfelelések tartoznak. Hogy tulajdonképpen mi tartozik ide, azt Āurišin egyik megállapításából vezethetjük le. A fejezet bevezetőjében úgy vélekedik, hogy mindegyik nemzeti irodalmat egyrészt saját társadalomtörténeti körülményei, valamint irodalomtörténeti hagyományai, másrészt viszont általános érvényű törvényszerűségek határozzák meg. Ezekből az általános érvényű törvényszerűségekből adódnak az irodalomközi tipológiai megfelelések, analógi-

ák vagy esetleg épp a nem megfelelések. Tehát a tipológiai megfelelések esetében a forrás nem az irodalmak közötti érintkezés. Részletesen beszél a szerző a meghatározó tényezőkről, a tipológiai megfelelésekkel egybeeső társadalomtipológiai jelenségekről, amelyek az egyes nemzeti irodalmakban ható filozófiai irányzatokban és egyáltalán az uralkodó vagy legalábbis a hatni képes világnézetekben csúcsonyosodnak ki. Azaz az irodalomközi megfelelések, analógiák társadalmilag is meghatározottak, hisz összefüggés mutatható ki az azonos jellegű irodalmi és társadalmi megfelelések között. Ezekhez hasonlóan a szerző ugyancsak meghatározó erejű lélektani tipológiai megfeleléseket is számon tart.

Mindezek alapján sok és sokféle irodalmi tipológiai megfelelést feltételezhetünk. Ezek jórészt az irodalmi áramlatok, stílusirányzatok, irodalmi műfajok sajátosságaiban mutathatók ki, de az irodalmi szerkezeti elemei között is sok tipológiai jellegű megfelelést találhatni. Ezek tesznek lehetővé jellegzetes összehasonlító vizsgálatokat, mint amilyen például az összehasonlító verstan vagy az összehasonlító stilisztika. Róluk szólva a szerző egy külön alfejezetben azt is jelzi, hogy a tipológiai megfelelések egy része az érintkezéssel is összefügg, hisz egy-egy irodalomközi jelenségnek mind a genetikus, közvetlen érintkezésbeli, mind pedig az általános törvényszerűségekből fakadó tipológiai vonatkozások forrása lehet. Ezek elismerése mellett némileg meglepő, hogy a tipológiai lehetőségeket értékben, fontosságban a közvetlen érintkezésbeliek fölé helyezi (229).

Đurišić könyvében sok a jogosult problémafelvetés. A legtöbbre a szükséges óvatossággal, de nem mindig takarékos szövegezésben, a szerző igyekszik feleletet adni vagy legalábbis a tisztázás lehetőségeit jelezni. És ez kétségkívül nagy érdeme.

Könyve címében a szerző összehasonlító irodalomtudományi 'elméletet' szerepeltet. Az 'elmélet' fogalmának a tudományokban hagyományos, pontosabban közelebbről meg nem határozott jelentése szerint és természetesen könyve tartalmából is következően ez lehetséges is lenne, de ma az általános tudományelmélet, a teóriaalkotás elmélete szerint könyve aligha fogadható el 'elméletként'. Még az az áthidaló lehetőség sincs meg benne, hogy egy valamilyen (pl. szemiotikai, általános irodalomtudományi) elmélet alapján

alkosson meg egy összehasonlító irodalomtudományi elméletet. Ezt nem számítva, kötete a maga nemében jó és hasznos összehasonlító irodalomtudományi kézikönyv (egyfajta bevezetés, kitekintés, problémaszintézis).

Szabó Zoltán

Manfred Frank: Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur neuesten französischen Hermeneutik und Texttheorie Frankfurt am Main, 1980. Suhrkamp V., 218.

A düsseldorfi egyetemen irodalomtudományt oktató Manfred Franknak ezt a könyvét úgy tekinthetjük, mint kiegészítő olvasmányt az 1977-ben megjelent főműhöz (Das individuelle Allgemeine. Textstrukturierung und -interpretation nach Schleiermacher. Suhrkamp), melyben kísérletet tett Schleiermacher nyelvelméleti és művészetfilozófiai elgondolásainak aktualizálására, ill. arra, hogy Schleiermacher hermeneutikájának eredményeit a kortárs francia szövegelméleten "megmérje". Ez a kis kötet négy tanulmányt foglal magába: az egyik Schleiermacher nyelvelméletét rekonstruálja, kamatoztatva Kimmerle-nek azt a bizonyított elgondolását, hogy Schleiermacher az 1819 előtti változatokban a grammatikai oldalra helyezte a hangsúlyt, s csak az azt követő időszakban vált a pszichológiai oldal dominánssá hermeneutikai vázlataiban. A második tanulmány Sartre Flaubert könyvének szubjektumfelfogását, a harmadik írás Lacan pszichoanalitikus elméletének hermeneutikai hozadékát tárja elénk, mely mögött az individuum merőben új archeológiája rejtezik. A negyedik tanulmány a Searle és Derrida közti vita apropóján a nyelv ontológiai státusát, valamint a szubjektum és a nyelv egymáshoz való viszonyát elemzi.

Frank szándéka, mely szerint az újrafeldolgozott német hermeneutikai hagyományt a francia posztstrukturalista elméletekkel itatja át, nem véletlenszerű, hiszen ez utóbbiak döntő indítást kaptak a metafizika destrukciójából építkező heideggeri egzisztenciálhermeneutikától. Tehát ezeknek az elgondolásoknak a közelítése nem esetleges.

Az egykori Gadamer tanítvány Frank szigorú kritikának veti alá, a szerinte még mindig az öntudat hegelizáló bornírtságában veszteglő gadameri hermeneutikát. Persze kérdéses, hogy a hermeneutikai alapszituációt jellemző schleiermacheri felismerésre –

miszerint mindenki önnön létében a másik nem-léte, a meg-nem-értés sohasem szüntethető meg teljesen (vö. Über den Begriff der Hermeneutik) – egyértelműbb választ ad-e Frank elmélete. Aligha állítható komolyan Gadamer elméletéről, hogy e fenti belátást ne venné tudomásul, hogy ne tudná: az idegenség csak korlátozottan szüntethető meg, hogy a kimondható mögött nem irracionális káosz-ként, hanem a kimondhatót újra és újra gazdagító nyílt horizont-ként a ki-nem-mondható nyelvileg még birtokba nem vett horizontja áll, mint majd csak aktuálisan kivívott értelem-egész. Ezért írta Gadamer – az "Igazság és módszer" Schleiermacher értelmezését felülvizsgáló tanulmányában –, hogy "...a hermeneutikának mindig az individuális produkció és az identikus konvenció közti feszültséggel van dolga." (Das Problem der Sprache in Schleiermachers Hermeneutik). Gadamer joggal emeli ki ebben az írásában, hogy minden beszélő valójában egy individualizáló, az identitással ellentétes mozgást valósít meg. Azt mondhatjuk, hogy az éles megjegyzések ellenére sokkal több a közösség, mint az eltérés Gadamer és Frank felfogásában, bár tagadhatatlan, hogy a tudattalan, ill. nem-tudott bevonása a hermeneutikai dimenzióba, melyet főként a Lacan-ról szóló írás tár elénk, hiányzik Gadamer hermeneutikájából.

Frank a következőképpen fogalmazza meg a négy tanulmány vezérfonalául szolgáló kérdést: "vajon kontinuum-e a nyelv univerzális jelentéseinek síkja és a kimondott szó individuális értelemadása közti átmenet?" (7) A kérdést a négy tanulmány végső soron tagadólag válaszolja meg, s újra és újra felrója a szubjektum-felejtést, mely egyként hibája Frank szerint a reflexió mindenhatóságától megbabonázott hermeneutikának, valamint a jel-kód mindenhatóságának magát alávetoó objektivistá nyelvfilozófiájának. A hiba, hogy a posztulált univerzális rendszer, mint nyelvi séma és a történetileg szituált szubjektum megnyilatkozásoként kimondott singuláris értelem között hézag van (vö. 202.). Így lesz Franknál az idealizált-univerzális, identikus teljességet szavatoló nyelviség ellenlábasa az individuális megértés, mely mintegy betölti és egyben fel is oldja a konvenció szubjektummentesen tételezett határait. "Minthogy minden megértés produktív: az interpretáns megalapozási aktusában kitolja a jelek jelentéshatárait, ám e kitolódás mértéke...sohasem kontrollálható szisztematikusan, azaz a konvenció segítségével. Minden idealizálás a semmibe vész, minden megértés másként-értés." (196.) A nehézségek tehát abból adódnak

Frank szerint, hogy a beszélő szubjektumra irányuló kérdés elfelejtődött, s helye eldöntetlen, ill. "a jelek rendjében likvidálták a szubjektumot". Frank e felismerés nyomán joggal nyúl vissza Schleiermacher munkáihoz, minthogy ő volt az – mint Frank hangsúlyozza –, aki a reflexiósmoddal megghiúsulásából elsőként vont le jelelméleti konzekvenciákat, s tette ezt úgy, hogy közben nem adta fel a szubjektumelmélet lehetőségét. Schleiermacher elsőként beszél a "szubjektum kríziséről", mely arra kényszeríti a szubjektumot, hogy "megismerése evidenciáját az emberek közti megértetés szintjén igazolja." (19.) Frank Schleiermachert követve állítja: "a nyelv így egy individuális általános. Csak a beszélők elvileg felmondható megegyezései alapján áll fenn mint univerzális rendszer és teljes értelem-regisztere minden újabb beszéd révén megváltozik..." (27.) Frank igazi érdeme a lelkiismeretes rekonstrukciós munkán túl, hogy az elméleti gondolkodást megnyitja a kimondhatón túlira, a tudás bizonyosságával kecsegtető elméleti behatárolásokat kikezdi. Bár ő maga nem utal rá, elmélete rokonságot mutat a nem-nyelvi kifejezés plessneri hermeneutikájával. Kritikájának iránya igen pozitív, ugyanakkor kritikai túlzásnak tartom Frank azon állítását, hogy a hermeneutika csupán partikularizációnak, az általános privációjának tekinti az individuumot (vö. 103.), hiszen éppen az önnön létének lehetőségei tekintetében magát megértő ember e filozófia centruma. Mégis megszívlelendő, hogy a hermeneutikai dimenziót kiterjesszük – Lacannal szólva –, az univerzalizált nyelvi szféra, mint szimbolikus rend megszakításaként, "hézagaként" egzisztáló néma szubjektumra is. A hallgatás nem a tudás hiánya, hanem a fennálló séma kereteit kikezdő, a kimondást előkészítő individuális tett. Frank könyve a schleiermacheri hermeneutika újraértelmezésével, valamint a lacani pszichoanalízis demisztifikáló erejének kamatoztatásával fontos választ kínál a bizonytalanságok közt veszteglő modern ember számára, akinek világ-érzését Celan oly szépen fejezte ki. "Olvashatatlan ez/a világ. Kettős minden./Az erős órák/a hasadó időnek igazat/adnak rekedten./Te, legmélyedbe szorulva,/kilépsz magadból/mindörökre." (Olvashatatlan c. vers ford. Lator László)

Bacsó Béla

Alan Singer: A Metaphorics of Fiction. Discontinuity and Discourse in the Modern Novel Tallahassee, 1983. University Presses of Florida, 183.

Az utóbbi néhány évtized regényelemzéseinek tetemes részét az elbeszélésekben megvalósuló nézőpont- és időszerkezetek feltárása alkotta. E két szintet az a rendkívül termékenynek bizonyult feltevés helyezte előtérbe, mely megkülönböztetett történetet és elbeszélést, az előbbin feltételezett valóságos esemény-sorrendet, az utóbbin pedig eme sorrendnek azt az átalakítását értve, mellyel a mű olvasása közben találkozunk. Újabban számos oldalról érte bírálata ezt az elképzelést, de a legnagyobb csapást nem az elmélet közvetlen bírálata, hanem más megfontolások jelentik. A hatvanas évek közepétől az addig szórványos, bár nem jelentéktelen metafora-irodalom alapvető változáson ment keresztül: a metaforát azonosították a teremtéssel. Paul Ricoeur könyve a metaforáról, mely maga is jelentős hatással volt erre a folyamatra, arra a tételre épült, hogy a metaforát a szó-, a mondat-, és a szöveg szintjén egyaránt tárgyalni kell. A mimézissel azonosított metafora mérte a legsúlyosabb csapást az első mondatokban említett regényelemzési módszerre, mivel az a metaforát nem szövegalkotó elvként fogta fel, hanem a műalkotás felszíni (nyelvi, stilisztikai) rétegében helyezte el. Ha tehát a tárgyalt könyvben a metafora regényformáló szerepéről olvasunk, akkor nem a hagyományos értelemben vett stilisztikai alakzatra, hanem ezzel homológ szövegszerkesztő elvekre kell gondolni, melyek jelentősége legalábbis egyenértékű az olyan hagyományos kategóriákéval, mint például a cselekmény és a jellem. Alan Singer könyve feltehetően az első olyan mű, mely ilyen terjedelemben foglalkozik a metafora és az elbeszélő művek viszonyával. A szerző felfogása szerint a hagyományos regényben a metafora szükségszerűen alárendelt szerepet játszik: a teleologikus cselekménybonyolítás, a katarzis, a jellemek önazonosságának fenntartása változásaikban olyan "egységesítő kontextust" alkot, melyben a szó szerinti értelemben álló szavak dominálnak. Singer – a hagyományos regény tekintetében – egyetért Caudwell nézetével, mely szerint "A regények nem szavakból épülnek fel. Éppúgy, mint a színművek, jelenetekből, cselekményből, dolgokból, emberekből állnak." (28) Ezzel szemben egyes XX. századi szerzők műveiben (Djuna Barnes: Nightwood, John

Fowles: *Second skin*, Samuel Becket: *How it is*) olyan tényezőket mutat ki, melyek "a nyelvet saját tevékenységének releváns kontextusává teszik." (28), s amelyekben "a metaforikus szerkezetek az önállóság olyan mértékére emelkednek, hogy vetekednek a cselekménnyel, szereplővel és környezettel." (39)

A könyv középponti kategóriája a metafora egy szélsőséges változata, a katakrezis, melyet a szerző destabilizált és rene-gát trópusnak tekint (40, 54) Singer szerint a katakrezis "visz-szaél" (41) a metaforának azzal az alapvető jellegzetességével, hogy hasonlóságot állít dolgok között. A katakrezisben erőszakkal egymásra vonatkoztatott kifejezések "szétfeszítik azt a keretet, melyben létrejöttek." (41)

A könyv legsikerültebb lapjain arról olvashatunk, hogy az elemzett művekben tarthatatlanná válik szó szerinti és átvitt je-lentés megkülönböztetése, felborul *tenor* és *vehicle* egyensúlya, a hasonlításához használt elemek önálló életet kezdenek élni (45, 49, 57, 72), hiányzik a szó szerinti értelemben vehető középponti gondolat, melynek a metafora alárendelhető lenne (86), a szöveg folyamatosságát a képanyag összefüggése biztosítja (68). A szer-ző a metafora jelenlétét gyanítja az "episztemológiai zártság felfüggesztésében" (25), a "szöveg folytonosságának megszakításá-ban" (26), a "kontextuális zártság felfüggesztésében" (33), a "kontextuális hiány megteremtésében" (33), az "egymással vetélke-dő szövegkódok dramatizálásában" (35). Lehet, hogy igaza van, de ezt a könyv alapján nehéz megítélni. Gyakran csak sejteni lehet, hogy körülhatárolatlan szakkifejezésekkel pazarul meghintett mon-datai mire is céloznak. Így például az "episztemológiai zártság felfüggesztése" feltehetőleg célzás azokra a metafora-elméletek-re, melyek szerint a metafora tagadja a hétköznapi valóságot, me-lyen túl egy másfajta valóságot tár fel és arra referál. De ez korántsem biztos, márcsak azért sem, mert mintha Singer tagadná, hogy a műalkotás önmagán kívül bármire is referálna. Ugyanakkor az összes itt idézett esetben kérdéses az is, hogy csakugyan a metafora keresendő a leírt jelenségek háttérében: az "episztemo-lógiai" vagy a "kontextuális" zártság felfüggeszthető metafora nélkül is. Ugyanez áll az időrend felbontására (90).

Vitatható az is, ahogyan Singer a "hagyományos" regényt el-képzeli. Létezik olyan felfogás is, mely szerint a viktoriánus regényírásra éppen az egységesség megszüntetése, a szöveg foly-

tonosságának megszakítása, önálló nézőpontok és világképek versengése jellemző (Peter Garrett), s elképzelhető, hogy a bahtyini koncepció sem összeegyeztethetetlen a metaforával.

Mindent összevetve, valószínű, hogy Alan Singer könyvének legérdekesebb megállapításai nem múlnak ki visszhangtalanul.

Bezeczky Gábor

Mary Gerhart – Allan Melvin Russell: Metaphoric Process. The Creation of Scientific and Religious Understanding Fort Worth, 1984. Texas Christian University Press, 217.

A könyv része – ha nem is meghatározó módon – annak a nem lebecsülendő áramlatnak, mely a metaforát azonosítja a teremtetéssel, felfedezéssel. A két szerző (az egyik teológus, a másik fizikus) arra vállalkozott, hogy bemutassák, hogy a metaforán keresztül szerezhető tudás meghatározó szerepet tölt be a természettudomány és a vallás történetében. A szerzők szemlélete sokat köszönhet Thomas Kuhn tudományfelfogásának és Paul Ricoeur metaforaképének. A könyv kölcsönös összefüggést állapít meg elmélet és tapasztalat között, vagyis tagadja azt, hogy a világ közvetlen megismerhető lenne, ugyanakkor elhatárolja magát a naiv relativizmustól is.

A könyv a szerzők által tartott egyetemi szemináriumok eredménye, s valószínűleg a didaktikus szándék az oka annak, hogy a kifejtés rendkívül hosszadalmas. A szerzők szükségesnek találják, hogy kézenfekvő dolgokat is alaposan körüljárjanak. Így csak a 30. oldalon jutnak el odáig, hogy rámutassanak: "... a természettudományt és a vallást alapvetően az kapcsolja össze, hogy mindkettő az emberi szellem tevékenységének az eredménye", s még további hat oldalra van szükségük, hogy a megismerő tudat és a világ egymást feltételező felfogásának egy nem túl bonyolult változatát kifejtsék.

A szerzők felfogása szerint az embernek a világra (melyet nem szűkítenek le a világnak a természettudományok által vizsgált aspektusaira) vonatkozó tudása sohasem lehet végleges, lezárt, s így szigorú értelemben objektív sem. Úgy látják, hogy a megismerés teoretikus forradalmakkal és kényszerű újratekadésekkel tagolt

folyamat, melynek alakulásában a metafora, a mindaddig egymástól távolinak tekintett dolgok összekapcsolása alapvető fontossággal bír. Ugyanakkor a szerzők nem számolják fel a két tárgyalt terület sajátosságait: arra törekednek, hogy sok példával bemutassák, hogy a metafora olyan szerkezet, mely a legkülönbözőbb területeken képes nyelvi vagy fogalmi zavart, felbomlást és újjászerveződést előidézni.

A könyv a maga műfajában bevezetés kezdők számára az együltőhelyben átfutható, könnyen olvasható darabok közé tartozik, eredetiségre szándékoltan nem tart igényt, így megállapításaival értelmetlen lenne vitatkozni.

Bezeczky Gábor

I. Coteanu: Stilistica funcțională a limbii române: Limbajul poeziei culte București, 1985. Editura Academiei Republicii Socialiste Romania, 173.

Coteanu könyve folytatása azonos főcímű korábbi, 1973-ban megjelent kötetének. Abban (a funkcionális stílusokról szóló elméleti bevezetőt nem számítva) a vizsgálat tárgya a román népköltészet, ebben pedig – ahogy alcíme is jelzi – a műköltészet.

Könyve négy nagy fejezetre tagolódik: 1. a költői nyelv (a köznyelv poetizálódása, a költői nyelv sajátosságai), 2. a román költői nyelv grammatikájának vázlata, 3. a költői kifejezés alkotóelemei, 4. a kifejezés tömörítése.

Témája kettős: a költői nyelv (nála 'nyelvezet', szerintünk talán inkább 'stílus') lényegének felfedése és az ehhez a sajátos lényeghez igazodó vizsgálati szempontok kidolgozása és alkalmazása a román költészetre. A költői nyelvet úgy fogja fel, mint egy nyelv lehetőségeinek a költészet sajátosságaihoz igazodó kifinomítását (kidolgozását, kiművelését). Coteanu az ebből a 'kifinomítási' folyamatból fakadó formákat igyekszik felfedni. Előző kötetében a népköltészet sajátosságait a népnyelvből vezette le. Itt viszont a kiindulópont a köznyelv (a szerző műszava szerinti 'mindennapi beszéd') és természetesen a költészet maga, pontosabban a költészet belső sajátosságai.

E tekintetben a szerző a modern poétikákban, szövegelméletekben újabban egyre inkább erősödő felfogást képviseli, azt tudniillik, hogy a szépirodalom lényegében nem más, mint a 'világ'

egyfajta elképzelése (az 'elképzelt' világ 'lehetséges' világot jelent), ami a nyelv segítségével valósul meg. Ezt annyira fontosnak tartja, hogy az esztétikum fölé emeli. A szépirodalom két megkülönböztető sajátosságát ebbe a sorrendbe állítja: az elképzelt (lehetséges) világ és az esztétikai funkció.

Coteanu szerint a köznyelv poetizálódásában, más véleményektől eltérően, nem a szókincs nagysága számít, hanem a felhasznált szavak jelentésgazdagsága, az újabb és újabb konnotációk. Erről szólva hangsúlyozza, hogy a köznyelv bármelyik eleme kifejező funkcióhoz juthat, ha valamilyen módon a 'világ' elképzelését, megjelenítését szolgálja. Csakis így válhat a nyelv a (Jakobson-tól értelmezett) költői funkció hordozójává.

A költői nyelv alapvonása lényegében ugyanaz, mint azé a nyelvé, amelynek alárendelt változata, azaz egy szókészletből és grammatikából áll, amelynek segítségével mondatokat állít elő. Ez tehát a nyelv és a költői nyelv egybeeső, közös vonása. A költői nyelv sajátos vonása abban áll, hogy a létrehozott mondatokból elkülöníthető típusú közlemények alkothatók, amelyek foglaltat szépirodalomnak nevezzük.

Ebből a sajátosságából következik, állítja Coteanu, hogy a költői nyelv egyfajta grammatika (közlemények előállítás szabályainak a sorozata). E szabályoknak lényege, hogy segítségükkel csak olyan közlemények alkothatók, amelyek a 'világ' elképzelésének az eszközei, kifejezői.

Az elképzelt 'világ' szövegbeli megszerkesztése a fentiekből következően (a generatív grammatika elveinek megfelelő) mondatszerkezetekhez kötődik. A költői kifejezés alkotóelemeit ennek alapján ragadhatjuk meg. Ezen belül is a jól ismert kettősség szerinti elkülönítésben vizsgálhatók: főnévi csoport (Noun Phrase) és igei csoport (Verb Phrase). A szerző mindkét esetben hangsúlyozza, hogy egyikük sem csak mondattani, hanem egyben szemantikai szerkezet is.

A főnévi csoport jelentőségét a szerző abban látja, hogy az elképzelt költői 'tárgyak' kifejezésében vállal fontos szerepet. E 'tárgyakat' aztán Roman Ingarden jól ismert kategóriájával, az ábrázolt tárgyiasságokkal is összefüggésbe hozza, amelyeket mint sematizált szemléletességeket az olvasó kiegészít, módosít, hogy aztán a maga módján konkretizálja. Ezen az alapon veszi számba a szerző a román nyelv főnévi csoportjának grammatikai típusait és

a belőlük fakadó kifejezésbeli lehetőségeket. Az igei csoport típusait homogenitásuk és mozgékonyaságuk szempontjából világítják meg. Általános megítélésükben nagyon fontos szempont az, hogy hogyan kapcsolódnak össze a főnévvel, hisz az ige elsősorban ilyen kapcsolataiban válik a 'tárgyak' elképzelésének eszközévé. Elsősorban a 'tulajdonításban' (pl. egy 'tárgy' valamelyik sajátosságának más 'tárgyra' való átvitelében, tehát többek között megszemélyesítések alakításában) játszhat fontos szerepet.

Coteanu könyve érdekes és tanulságos kísérlet a költői nyelv egyfajta jellemzésére és vizsgálatára. Gazdag példaanyaga feltehetőleg produktív alkalmazási lehetőségeit is bizonyítja.

Szabó Zoltán

Frances A. Yates: Collected Essays I-II. London-Boston-Henley, 1982-83. Routledge and Kegan Paul, 726.

Amikor Dame Frances A. Yates elhatározta legfontosabb tanulmányainak, könyvkritikáinak és előadásainak gyűjteményes kiadását, nem sejtette, hogy életében csupán az első két kötet láthat napvilágot.

Az 1982-ben megjelent *Lull and Bruno* című első kötetet három terjedelmes tanulmány indítja. Ezek az 1232 és 1316 között élt Ramon Lull, méltatlanul elfeledett középkori spanyol gondolkodó munkásságával foglalkoznak. Miközben felméri Lull jelentőségét, és kijelölik helyét az európai kultúrtörténet egészében, a logikai, filozófiai, teológiai alapozású életmű költői elemekben is bővelkedő lényegéről, forrásairól és szellemi kisugárzásáról is képet alkothatunk.

Szerzőnk szerint Lull fő célja olyan "természetes" logika kidolgozása volt, amellyel a tudományok, köztük a teológia általános módszertana lett volna megalapozható. Lull ideológiai csodafegyvert kívánt az európai civilizáció kezébe adni: a keresztény vallás magasabbrendű voltának tudományos bizonyítását – ezzel nagymértékben elősegítve a zsidók és a muzulmánok áttérését.

Módszertana több volt logikánál, alkalmazását elengedhetetlennek tartotta a tudományos megismerés minden ágában, ezért hasznáról a pápát is igyekezett meggyőzni. Mivel módszerének filozófiai alapjait nem fejlesztette tovább, mégsem nevezhetjük őt igazi filozófusnak, teszi hozzá Yates.

Lull munkássága a tudományos módszertan keresésére tett első jelentős európai kísérlet, mely évszázadokra szóló hagyományt teremtett. Sajátos ötvözetet hozott létre: Scotus teofilozófiai geometriáját a Kabbala tanításával és a peripatetikus skolasztika rendszerező racionalizmusával egészítette ki, így később olyan jelentős gondolkodók is hatása alá kerültek, mint Agrippa és Bruno. A módszerkeresés kezdeti időszaka Descartes munkásságával zárul, de a lulli hagyomány hatása egészen Leibniz-ig érződik a filozófiában.

A Lullt taglaló tanulmányok Yates legigényesebb munkái közé tartoznak. Érvényesül bennük a rejtett problémák és összefüggések feltárására szerencsésen képesítő női adottságok minden előnye. A kifinomult ízlésre és ítélőerőre gondolunk, melyekkel precizitás párosul. Figyelemre méltó a szívós kitartás is, amellyel évtizedeken át kutatott kéziratok, ismeretlen dokumentumok után.

Az első kötet második felét és a *Renaissance and Reform* címet viselő második kötet első részét az 1938 és 43 között keletkezett Bruno-esszék teszik ki, amelyek eredetileg a Warburg intézet folyóiratában láttak napvilágot. Yates abból indul ki, hogy míg Bruno kultúrtörténeti helyére vonatkozóan számos, egymásnak sokszor ellentmondó elmélet született, abban valamennyi megegyezik, hogy az olasz filozófust a reakciós inkvizíció máglyáján mártírhálált halt haladó, újkori gondolkodóként értékeli. Ezt az álláspontot Yates sem kérdőjelezi meg, csupán arra hívja fel a figyelmet, hogy amennyiben megfelelkezünk a valós háttérrel, könnyen szűrhetünk le helytelen következtetéseket. Bruno mártírságának okait kutatva ugyanis korántsem elégedhetünk meg teológia és tudományos világnézet szembenállásának vizsgálatával. Yates, miközben az angliai tartózkodás idején készült Bruno-művek keletkezési körülményeit vizsgálja, a filozófus politikai és társadalmi tevékenységére is összpontosít.

Hamvazószerdai vacsora című művében Bruno két oxfordi "pedáns" professzorral vitázva, egyéni módon értelmezi Kopernikusz tanait. Szembehelyezkedik a dogmatikus felfogással, mely a nyelvet, Arisztotelész nevében, a stilisztika szolgájaként, az oktatást lélektelen tanposómalommá alázta. Yates ebben nem pusztán a középkori és a reneszánsz gondolkodás szembenállását látja, hanem az elkövetkezendő évszázadokra jellemző új társadalmi jelenség korai bírálatát is. A technizáltság és elidegenedés első jeleinek kritikáját sejtethetjük e műben. Ráadásul Bruno éppen Oxford feledésbe merült skolasztikus hagyományaira, az ősi gnosztikus, hermetikus, mágikus tanokra és az

óegyiptomi vallás panteizmusára hivatkozva érvel. Eközben korának problémáit tartja szem előtt.

A sorozat második kötetének további része a szerző kutatói munkásságát elismerő díjak átvételekor mondott köszönőbeszédék mellett néhány rövid, de igen változatos témájú tanulmányt tartalmaz.

A korai olasz akadémiákról szóló esszé az akadémiai mozgalom jórészt tiszavirág életű törekvéseiről szól. Másutt olyan érdekes kérdésekről nyerünk átfogó képet, mint a memóriatan, vagy a 17. század első felének politikai intrikákkal telített nyelvtanítása.

Machiavelliről szólva szerzőnk kiemeli a filozófus távlati elképzeléseinek józanságát, szembeállítva ezt azzal a hagyományosan elfogadott képpel, mely egy keserűen nyers bölcselőben az ördög prófétáját vélte látni, amikor az csupán őszinte volt. Yates szerint talán senki sem számolt le nála nagyobb következetességgel korának illúzióival.

A dantei Ugolino-téma újkori változatait számbavevő tanulmány a hol patetikus, hol politikus, hol romantikus Ugolino-értelmezéseket veszi sorra. Érzékeny elemzéseket olvashatunk még Reynolds és Blake metszeteiről, Gay egyházellenességéről és Richardson Sturm und Drang hatásokkal színezett felfogásáról.

A Yates-kötetek elsősorban kultúrtörténeti jellegűek, ezért a szépirodalom és esztétika háttérbe szorul a filozófiai fejtegetések mellett vagy beleolvad ezekbe. Voltaképpen igazi vegyesfelvágottal van dolgunk, ahol az irodalmi esszék és könyvkritikák némileg töredékesek a munka lényegét, legösszeállóbb, legértékesebb részét képező filozófiai témájú részekkel szemben. A *Collected Essays* ettől függetlenül méltán tarthat érdeklődést a hazai kutatók figyelmére is és keltheti fel érdeklődésünket egy tehetséges, nagy nevű tudós életművének további kötetei iránt.

Katona Gábor

Pii II Commentarii rerum memorabilium que temporibus suis contigerunt. Ad codicum fidem nunc primum editi ab Adriano van Heck. I-II. Città del Vaticano, 1984. Biblioteca Apostolica Vaticana, 1-464 és 465-859 + XIII t. Studi e testi 312 és 313.

Amit most végre kezébe vehet az olvasó, az a világ memoárirodalmának egyik legnevezetesebb alkotása, a 15. századnak pedig

kétségkívül legnagyobb ember és politikai dokumentuma. II. Piusz pápát aligha kell bemutatni; Pápa vagy zsinat? címmel 1980-ban jelent meg válogatás levél formájában írott beszámolóiból és "esszéiből": annak utószava megpróbálta fölvezetni e kiváló humanista nem mindennapi pályafutását. Hogy azonban a keresztény világ fejeként is vállalta annak az Enea Silvio Piccolomininek a tetteit és gondolatait, aki sok mindennel volt vádolható, csak épp bigott vallásossággal vagy kritikátlan egyházhűséggel nem – az most ebből a terjedelmében is elismerésre méltó (s tegyük hozzá: sajnos befejezetlen) önéletrajzból világlik csak ki igazán. Sok egyéb mellett persze; mert hű tükre ez a mű Piusznak, a "jó pásztornak", a természetrajongónak, a ravasz politikusnak, az esztétának is – hogy csak néhány szempontot soroljunk föl, amiért érdemes ezt a terjedelmes alkotást végigolvasni.

Talán furcsának tetszik, hogy ilyen nagy lelkesedéssel fogadunk egy több mint fél évezredes művet. Mindjárt megkapjuk azonban a magyarázatot, ha megtudjuk, hogy amikor a *Commentarii*, százhusz évvel alkotójának a halála után, a Piccolomini-család könyvtárában őrzött másolat szövege alapján megjelent (Róma, 1584, s ugyanez később: Frankfurt, 1614), ezt kiadója, a család leszármazottja, Francesco Bandini sienai érsek az ellenreformáció szellemének megfelelően megcsonkította, helyenkint átírta – s még így sem merte a pápa neve alatt publikálni, hanem a kódex scriptorát, Johannes Gobellinust tüntette föl a munka szerzőjeként. Így élt a *Commentarii* hosszú időn át mintegy a II. Piusz-életrajzok sorában. Igaz, a jámbor szándék nem festhette át tökéletesen a műben testet öltött önarc képet, és csakhamar kételyek merültek föl mind Gobellinus szerzőségével, mind a mű közzétett szövegének hitelességével szemben – mégis pontosan ötszáz évet kellett várni arra, hogy a csonkítatlan, az eredeti (részben a pápa saját kezével írott, részben általa diktált, majd átnézett, javíttgatott) szöveg kritikai kiadását használhassuk. Ezt semmi sem pótolhatta; készült ugyan a Vatikáni Könyvtár "Cod. Regin. Lat. 1995" jelzetű kódexe alapján teljes angol F. A. Gragg-tól: Northampton, Mass., 1936–1957) és olasz (G. Bernettitől: Siena, 1972–1976) fordítás, de ezek – már csak kisebb fordítói pontatlanságaik miatt is – sosem pótolhatják az eredetit.

A. van Heck igen alapos és jó munkát végzett. Rövid és könnyed stílusban megírt bevezetése csak a legszükségesebbekre szorítkozik. Ami pedig a *Commentarii* terjedelmes szövegét illeti, igen helyesen

csak a két, a szerző által írt, illetve látott s így általa approbált kéziratot vette alapul: az említett vatikánit meg a Gobellinus-féle másolatot (Corsinianus 147), mely – ha szabad így mondanunk – a sajtó számára előkészített példány lehetett. Ez utóbbi azonban csak a tizenkét, 1463 végére elkészült könyvet tartalmazza; a tizenharmadikba a pápa csak később kezdett bele, s valószínű, hogy egy újabb, nem kevésbé jelentős munkája részéül szánta. A két kötetre terjedő latin szöveget – amelyben mindenütt jelölve találjuk az előző, átírt és megcsonkított kiadástól való eltéréseket – a szokásos kettős apparátus kíséri: az irodalmi hivatkozásokat és a variáns lectionokat, lapszéli jegyzeteket stb. föltüntetve. A kötet végén pedig ott van a teljes névmutató, minden ilyen természetű kiadvány nélkülözhetetlen tartozéka. A képtáblák – jórészt A. van Heck fotói – tanulságosan illusztrálják részint a bevezető, részint a Commentarii szavait.

Mint tudjuk, II. Piusz 1464. augusztus 15-én hunyt el Anconában, a török elleni keresztes hadjárat szervezése közepette. Műve – a tollal írott meg a fegyverrel vívandó – befejezetlen maradt. Ami azonban elkészült önéletrírásából, immár irodalmárnak, történésznek egyaránt a rendelkezésére áll. Nem árulunk el titkot annak jelzésével sem, hogy nemsokára magyar nyelven is olvasható lesz.

Boronkai Iván

Jan Kochanowski i epoka renesansu. Pod red. Teresy Michałowskiej
Warszawa, 1984. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 504.

Jan Kochanowski születésének 450. évfordulója alkalmából tudományos konferenciát rendeztek Varsóban, s az ülés anyagát a *Jan Kochanowski és a reneszánsz* c. könyvben adták ki. 1980–84 között többször is összeültek a kutatók, hogy beszámoljanak a lengyel reneszánsz nagy alakjával kapcsolatos legújabb kutatási eredményekről, s 1984 őszén, Kochanowski halálának 400. évfordulója kapcsán tartották meg Varsóban az évfordulósorozatot záró konferenciát.

A Kochanowski-évfordulók alkalmából rendezett ünnepségek hagyománya 100 évre nyúlik vissza, s ma is mélyen él a lengyelekben. Tudományos szempontból is sokat gazdagodott a Kochanowski-irodalom az évfordulós konferenciák eredményeként. Számos cikke, tanulmányon,

adalékon kívül, megjelent egy nagymonográfia Janusz Pelc tollából (amelyet már bemutattam a Helikon hasábjain), s folyik a munka Kochanowski Összes Műveinek kritikai kiadásán.

A *Jan Kochanowski és a reneszánsz* mintegy 24 szerző írását tartalmazza. A lengyel kutatókon kívül olasz, francia, angol, cseh, amerikai és szovjet irodalomtörténészek tanulmányát olvashatjuk a kötetben.

A könyvben szereplő 24 írást a következő problémakörökre oszt-hatjuk: 1. Kochanowski költészete az antik irodalom és a keresztény kultúra örökségének tükrében. 2. reneszánsz eszmék a költő műveiben. 3. Kochanowski az európai nemzeti irodalmak tükrében. 4. Kochanowski költészete a nemzeti hagyományok alapján. 5. a művészeti nyelv, a vers és stílus kérdései. Van két életrajzi jellegű tanulmány, amely a fentebb felsorolt témakörökhöz nem illeszthető be. Az egyikben Jerzy Kowalczyk Kochanowskinak az akkori idők nagy államférfijához: Jan Zamoyskihoz fűződő kapcsolatát vizsgálja; a Mirosław Korolko és Wacław Urban által írt tanulmány pedig megpróbálja egészében átte-kinteni az egyébként meglehetősen hiányos és talányos Kochanowski-életrajzot. Az állandóan tartó forráskutatások ellenére, a máig megőrzött dokumentumok kis száma miatt jó néhány tény megvilágítatlan marad a költő életéből, s egész biztos, hogy alapvető kérdéseket sem tudunk mindig kellőképpen tisztázni.

A könyv első részének gyűjtőcíme: Gondolatok, eszmék. A Kocha-nowski műveiben szereplő politikai eszmék szerepéről a lengyel iro-dalom egyik legjelentősebb mai irodalomtörténésze: Wiktor Weintraub, a Massachusetts-állambeli cambridge-i egyetem professzora ir. Janina Abramowska más kérdéskört választott kutatásának tárgyául. Olyan problémát elemez, amely már hosszú idők óta foglalkoztatja a kuta-tókat: a költő írásaiban fellelhető eszmei-világnézeti inkohereenciá-ról szól, azokról az ellentmondásokról, amelyek Kochanowski művei-nek eszmei világát át- meg átszövik. A harmadik írás szerzője, Te-resa Michałowska, Kochanowski irodalmi tudatát vizsgálja oly módon, hogy elemzi a költészetre vonatkozó, latinul és lengyelül írott mű-vekben szereplő utalásokat. Janusz Pelc, a Kochanowski-monográfia szerzője, ezúttal periodizációs kérdésekkel és a költő életművének szintézisével foglalkozik.

A kötet második részét: "Az ihlet forrásai"-t Jerzy Łanowski írása nyitja. Azt vizsgálja, hogy milyen szerepet játszott Kocha-nowski a görög antikvitás befogadásának történetében. Krystyna Sta-

wecka a költőnek azokat a műveit elemzi, amelyek a római minták "alkotó utánzásai", Maria Cytowska pedig azt tanulmányozza, milyen szerepet játszott a Dalok szerzőjének életművében Horatius. Az ezt követő két írás szintén az antik irodalomhoz való viszonyt érinti: Stanisław Grzeszczuk a Gyászdalok ihlető forrásáról – Ciceróról ír, Jerzy Axer az Aratus c. elbeszélő kölemény helyét vizsgálja a költő életművében.

Jellegénél (és mennyiségénél) fogva kitűnik Bronisław Bilinski szépen megírt, esszészerű, személyes hangú tanulmánya.

A kutatókat régóta foglalkoztató kérdés lett Edmond Marek cikének témája. Két fontos kérdésre keresi a választ: vajon Kochanowski találkozott-e személyesen a "Pléiade" költőivel, főleg Ronsard-ral és Du Beelay-vel, s vajon a "Pléiade" hatott-e költői életművére.

Helena Kapełus a népiesség kérdését vizsgálja Kochanowski műveiben, s ezzel az írással zárul a kötet második része.

A versek felépítéséről, nyelvről és stílusáról szól a következő egynéhány írás. Lucylla Pszczołowska a barokk vers előfutáraként mutatja be Kochanowskit. Maria Karpluk a költő műveiben nem szereplő XVI. századi kifejezésekről ír, Aniela Krzewinska a metaforák poétikáját, Joanna Birczynska pedig az epigrammák erotikus kifejezéseit elemzi.

A czarnolasi hagyományok vizsgálatának szentelte munkáját Ludwika Słęk és Julian Lewanski. Słęk Kochanowski verseinek Szymon Zimorowic: Roksolanki c. elbeszélő költeményére gyakorolt hatását, Lewanski "A görög követek elutasítása" c. tragédia XIX-XX. századi színpadi feldolgozásainak történetét tekinti át.

Az utolsó rész címe: "Analógiák és összefüggések". Jan Kolár a költő műveinek XVI-XVII. századi fogadtatásáról ír a cseh irodalomban, Waleria Moczałowa pedig az oroszországi fogadtatást elemzi (XIX-XX. sz., 1917-ig). Két tanulmány a magyar kultúrával való kapcsolatra vonatkozik. Jan Ślaski hat magyar epizódot emel ki a költő életműéből (a versek a következőkkel vannak összefüggésben: Janus Pannonius, Bakfark, Báthory István, Dudith András, Balassi, ill. az "Isteni ditsiretek"-ben lévő Kochanowski-zsoltárok fordításának ténye). Gömöri György *A görög követek elutasítását* és Bornemissza Péter *Magyar Elektráját* hasonlítja össze.

Jerzy Snopek

A Buda visszavételének 300. évfordulójára megjelent kötetek közül kiemelkedik a XVIII. századi jeles polihisztor írása. Bél Mátyás nem volt szemtanúja az Európa-szerte visszhangot kiváltó történelmi eseménynek, amelyről a tudós szerző fél évszázad múltán az új Magyarország történeti és földrajzi ismertetése során, a *Notitia Hungariae novae historico geographica c.* művének harmadik kötetében (Bécs, 1737) részletesen megemlékezett. Célzatában a történeti hitelesség és a latin nyelvi stílus igényessége egyaránt érvényesült.

A történeti hűségre való törekvés eredményeképpen Budavár ostromának drámai leírásában a császári s német szövetséges katonai erők méltatása mellett nagyobb hangsúly esett Buda bevételének magyar résztvevőire, akikről a bécsi politikai propaganda következtében a források egyre inkább elfeledkeztek. Így történt a Bél Mátyás által alapul vett forrásműben, a császári udvari történetíró, Franz Wagner: *Historia Leopoldi Magni c.* (Augsburg 1719) munkájában is. Figyelemre méltó mozzanat, ahogy az evangélikus szerző a jezsuita auctor szövegét felhasználva, átdolgozva, más forrásokból vett részletekkel kiegészítve, az ostromló magyar katonák hősiességét is hangsúlyozza. A németek magasztalását, túlzó dicsőítését azzal is árnyalja, hogy például Christianust ír, amikor egy helyütt forrásában Germanus olvasható.

A rejtett polémiaának is felfogható módszer azzal az írói célzattal is összefügg, hogy a szerző Buda ostromát a Habsburg birodalmi keretből a magyar história folyamatába emelje át. A hadműveletek alatt megnyilvánult s a győzelem kivívását hátráltató súlyos belső ellentétekről, amelyek elsimításában annyit fáradozott Buonvisi, XI. Ince pápa nunciusa, és Marco d'Aviano barát, keveset olvashatunk, ami az alapforrásra vezethető vissza.

A magyarországi neolatin szöveg fordításának megértését szolgálják az átültetés nehéz munkáját elvégző fordító bevezető sorai, tömör jegyzetei és a glosszárium"-ban (113-137) foglaltak. A XVIII. század eleji újlatin értekező próza Déri Balázs fordítása révén széles olvasóréteggel ismerteti meg Buda visszavívásának

e maradandó irodalmi történeti emlékét. A Zrínyi Kiadó vállalkozása méltán esett Bél Mátyás kevésbé ismert, "Ó- és Új-Buda" történetével összefüggő izgalmas elbeszélő fejezeteire.

Hopp Lajos

Szelestei N. László: Bél Mátyás kéziratos hagyatékának katalógusa Budapest, 1984. A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának kiadása, 299.

A Kulturális és történelmi emlékeink feltárása, nyilvántartása és kiadása kutatási főirány programjának keretében Szelestei N. László kiadványa kétségtől hűzágpótló vállalkozás. Aki Bél Mátyásról újat, érdemlegesen akar mondani, munkásságáról végre szintézist készíteni, annak pótolhatatlan segítséget nyújt.

Szelestei N. László legnagyobb érdeme a rengeteg kézirat átvizsgálása, tartalmi ismertetése mellett talán a *Mutatónak* az a néhány levele, ahol Bél Mátyás neve alatt tematikai csoportosításban összeszedte Bél műveinek jegyzékét. Az egyes címek az alábbi csoportosításban következnek egymás után: 1. Magyarország és a magyarok története a honfoglalás előtt. 2. Vármegyeleírások (Hungaria Nova). 3. A vármegye leírások előzményei, hivatalos iratok. 4. Magyarország gazdasági élete, földrajza, szőlőkultúrája, fürdői, gyógyvizei. 5. Magyarország történelme: egyháztörténet, családtörténet. 6. Res litteraria, nyelvészet, néprajz. 7. Iskolatörténet, jegyzetek, természettudományok, cenzúra. 8. Szomszédországok leírása. A csoportokban megtaláljuk a kiadvány 654 tételének valamelyikét, s minthogy egy-egy tétel gyakran több mű kolligátumát tartalmazza, ugyanazt a számot több ízben olvashatjuk, mert a sajtó alá rendező a kéziratokat pontos lapszám megjelöléssel részekre szedte szét.

Bél Mátyás munkásságának fentebbi tárgykörök szerinti megjelölése egymagában is illusztrálja, hogy a XVIII. században Magyarországnak ő volt a legjelentősebb tudósa. Foglalkozása szerint pedagógus, pietista szellemű evangélikus lelkész volt. Anyanyelvi fokon ismerte a szlovák, a német, a magyar nyelvet, de mint tipikus hungarista író, tudományos munkáit kizárólag latin nyelven írta.

Német egyetemeken ismerkedett meg az ún. államismereti iskola eredményeivel, tudományos módszereivel. Ennek az iskolának követőjeként annak korlátain túllépve, művelte a leíró államisméleti irányzatot, arra törekedve, hogy megismertesse hazájának gazdasági, politikai, művelődési, társadalmi állapotát, természeti, földrajzi, néprajzi, nyelvi viszonyait, hogy így az ország múltját és jelenét feltérképezve, igazságosabb államigazgatást, szélesebb körű műveltséget, jobb és szebb életkörülményeket lehessen teremteni az újjáépülő Magyarországon.

Munkássága szinte valamennyi tudomány területét érintette. Iskolai könyveket, teológiai és kegyességi munkákat írt, szerkesztette az ország első rendszeres hírlapját. Műveinek fentebb említett csoportosítása mutatja, mi mindennel foglalkozott. Legnagyobb talán tudományszervezőként tisztelhetjük. Írott és élő szóval, sok-sokszáz levelével szervezett maga köré szakembereket, tudósokat, gyűjtőket, másolókat, hogy elképesztő terveit valóra váltsa. Terveiből nyomtatásban kevés műve látta meg a napvilágot. Nagyobb részét kéziratban maradt fogalmazványai, tisztázatai, sajátmagának vagy tudóstársainak lemásolt munkájában nyomon követhető javítgatásai tartalmazzák.

Ezeknek sorsáról Szelestei alapos tájékoztatást nyújt Bevezetésében, nyomon követve kéziratok hagyatékának sorsát. Kéziratai szétszóródtak az egész világon. Senki sem tudja, mi rejtőzködik pl. a mai Szlovákia evangélikus gyülekezeteinél, mi maradt meg egykori iskolai működésének a színhelyén, a pozsonyi evangélikus líceum könyvtárában, vagy mit találhatnánk a bécsi Staatsbibliothekban.

Szelestei Bél Mátyás kéziratok hagyatékának katalógusát, a kéziratok leírását négy gyűjtemény alapján készítette el. Ezek az Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár Batthyány-gyűjteménye, az Országos Levéltár Kollár Ádám Ferenc gyűjteménye, a Dunamelléki Református Egyházkerület Ráday Gyűjteménye, az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára. Közülük leggazdagabb anyagot az első és az utolsó helyen említett intézmény őrzi, a Ráday Gyűjteményről 10, az Országos Levéltárból pedig 4 tételben ad ismertetést. Néha rövid tartalom, néha részletesebb tartalmi ismertetés került a katalógusba. Többször lapról lapra felbontja a másolatok anyagát. Értékesek a leveleskönyvek személyekre menő kifuttatásai, melyekből összeállítható, kik voltak Bél Mátyás munkatársai, kikkel ál-

lott összeköttetésben. A Bél Mátyástól magától megjelentetett írá-
sok után is több munkáját vagy annak részletét publikálták, ismer-
tették a kutatók szlovák, magyar, német nyelven. Viszonylag azon-
ban a leveleiből publikáltak legtöbbet. Sajnálatos, hogy a szöveg-
kiadásokat a sajtó alá rendező nem közölte, mert így a katalógus-
ból nem állapítható meg, mi az eddig kiadatlan, ismeretlen írás.

Mivel a pozsonyi volt evangélikus líceumban őrzött Bél Mátyás
kéziratokat Szelestei nem tanulmányozhatta, az első számú függe-
lékben közli a szakirodalomból ismert itt őrzött munkákat. A má-
sodik számú függelékben pedig a Bél Mátyás özvegyétől 1769 nyarán
a Batthyány József érsektől megvásárolt kéziratokról Miller Jakab
Ferdinánd cikkét és jegyzékét adja ki.

A kötetet két ívnyi terjedelemben jól kiválasztott, mutatós
képanyag zárja.

Varga Imre

Gedichte und Interpretationen. Bd. 2. Aufklärung und Sturm und
Drang. Hg.: Karl RICHTER Stuttgart, 1984. Philipp Reclam jun., 464.

Ábc-rendben Brockestől Zinzendorfig, kronológiailag a magyar
olvasó előtt alig ismert Christian Wernickétől Schiller Die Freund-
schaft című költeményéig 30 versről és húsz költőről olvashatunk
ebben a kötetben, ami egyben annyit is jelent, hogy Claudius, Gel-
lert, Gleim, Goethe, Hagedorn, Klopstock, Lessing több oldalról,
több megközelítésből kap fényt, lírai életművük több darabja kerül
– általában formás, meggyőző – interpretációban elénk. A német iro-
dalom történetének oly kiváló kutatói szerepelnek a könyvben, mint
Gerhard Sauder (Klopstock nagyhatású Zürichi tavát elemzi), a ko-
penhágai Klaus Bohnen (Hagedorn kutatójaként ad jeleset), Wolfgang
Martens, akit eddig inkább a morális hetilapok bűváraként ismertünk,
ezúttal Gellert egy darabjáról értekezik, Walter Müller-Seidel
(Goethe egy sokat emlegetett, ám félreinterpretált balladaszerű
versének, A törvény előtt címűnek szolgáltat igazságot) – vagy
Wolfgang Preisendanz, aki ezúttal Lessing egy epigrammájáról mond
'el sok érdekes tudnivalót. Teljesen egységes felfogást hiába keres-
nénk, talán nem is ez a fontos; sokkal inkább az, hogy a német fel-
világosodás lírájának műhelyébe kapunk bepillantást. Hiszen költői
műhelyek ajtaját nyitják ki a versmagyarázók, olykor változatokat

szembesítenek, máskor kifejezetten eszmetörténeti elemzésre vállalkoznak, de kapunk – ha szükséges – műfajtörténeti kitekintést is. A kiszemelt versek mindenekelőtt a korszak műfaji változatosságának dokumentálására hivatottak, s a líra fogalmát a válogató inkább tágabban, mint szűkebben értette. A jelentős kivétel Lessingnek egy prózai meséje, amely egyfelől Lessingnek a meséről alkotott elméletét illusztrálja, másfelől szembeállítható Gellertnek mind mesefelfogásával, mind pedig meséivel. A bevezetőt író Karl Richter megkísérli, hogy kijelölje a XVIII. század német lírájának fordulóit, s így szól Brockes 1721-es könyve első kötete megjelenéséről, mint az új természetlíráról, majd Haller-ről, később Hagedorn költészete jelent újdonságot, s ezzel kapcsolatban az anakreontika lesz szinte vezető lírai műfaj, a harmadik líratörténeti pillanat Klopstock nevével és tevékenységével kapcsolódik össze, kijelölvén a himnikus költészet útját egészen Hölderlinig. Külön szól Karl Richter a Sturm und Drang néhány darabjáról, ebbe a fejlődéstörténeti sorba állítva be Goethe néhány korai dalát, de ezért került be a kötetbe Goethe Prometheusza is.

S ha a líratörténeti felfogásban a szerzők között nincs egység, az egyes elemzések felépítésében igen, s ez teszi jól használhatóvá a kötetet. A vers közlése után apróbetűvel olvashatjuk, honnan való a közlés, majd az első megjelenés helye. Ezután új lapon következik a versmagyarázat, amelyet az idézett irodalom zár be, és kiegészítésül a további szakirodalom, ez utóbbi kettő szintén apróbetűvel. A legutóbbi bibliográfiai adatok inkább a kortörténetben, a tágabb kontextusban igazítanak el.

A magyar olvasó a lényegesen szerényebb igényekkel fellépő "Miért szép?"-vállalkozásokra emlékezik, különösen a magyar felvilágosodás és romantika korszaka verstermését megközelítő kötet-re. S magában azon töpreng, hogy ilyen, meg a Petőfi-versek elemzését tartalmazó kötet vajon nem találunk-e folytatóra. A Reclam Kiadó sorozatának sikere mindenesetre a folytatás mellett szavaz.

Fried István

Roger B. Henkle: Comedy and Culture (England 1820–1900) Princeton, New Jersey, 1980. Princeton University Press, 373.

A szerző szerint a komédia fogalma csak kulturális és történelmi összefüggésben érthető meg. Roger B. Henkle nem követi az általánosítást a komikus művek megítélésében, mert szerinte az általánosító tanulmányok nem fedik fel, hogy az író miért választotta a komikus kifejezőmódot. Henkle a komikus hangnem és technika, a komikus látásmód és "folyamat" fejlődését vizsgálja. Bemutatja a változásokat a XIX. század folyamán, valamint azt, hogy a vizsgált művek mennyiben fejezték ki és enyhítették a középosztály feszültségeit a gyors kulturális változások és a relatív stabilitások idején. Végül rámutat arra, hogy ezek a komikus művek mennyiben támogatták, vagy forgatták fel a viktoriánus társadalmi rendet.

Henkle az 1820 és 1900 között megjelent komikus prózai műveket vizsgálja. Az 1820-as és 30-as évek az új társadalmi rend változásának időszakai voltak, a középosztály új életstílust alakított ki. Az irodalom helyzete meglehetősen bizonytalan ekkor. A társadalom rétegei, az úrgazdagok és megcsömörlött arisztokraták jó alapot nyújtanak az irodalomnak. Bulwer *Pelhamja* a "dandy" figurájának ábrázolásával mutatta be ezt az életvitelt. Bulwer egyik tanulmányában is rámutatott a kor egyik problémájára, hogy az emberek régi életstílusa nem megfelelő az új helyzetekben. Természetesen ez a komikum forrása is egyben.

A viktoriánus kor a komikus irodalom legtermékenyebb korszaka. Ez volt Dickens, Thackeray, Lewis Carroll, Meredith és Wilde, a komikus újságírás kora, az az időszak, amelyben a hangnem a cinizmustól az elnéző humorig terjedt. A hangulat nem kedvezett komikus színházi művek létrejöttének, de a komikus próza virágzásnak indult.

A komikus módszer – ahogy az író a jellemeket és eseményeket kezeli – filozófiai és szociológiai jelentőségű lehet. A komikus módszer különbözőségét mutatja be a szerző Peacock, Thackeray és Jerrold műveinek alapján. Peacock az ember kapcsolatát ábrázolta Istennel és a közgazdaságtannal. Thackerayt újságírói tapasztalata segítette a sznobok kigúnyolásához, a társadalmi rétegek kategorizálásához, valamint az emberek külső, majd belső jegyeinek kiváló megfigyeléséhez.

További két fejezetben a szerző rámutat Thackeray és Dickens ábrázolásbeli különbségére, valamint szembeállítja a korai és késői Dickens műveit. A *Vázlatkönyv* (Sketches by Boz), a *Pickwick Klub*, a *Twist Olivér* után a kiábrándult Dickens keményebben szemléli a társadalmat a *Chuzzlewit Mártonban*, a *Dombey és fiaiban* és a *Copperfield Dávidban*.

A század közepére a komikus ábrázolás fajtája szerint az írók két elkülöníthető csoportba sorolhatók. Az egyik csoport: Lewis Carroll, W. S. Gilbert, Douglas Jerrold és a Punch írói. A kisember könnyed, szelíd humora jellemző műveikre, bár Carrollnál a fekete humor is megjelenik. Az 50-es, 60-as évekre békés, stabil időszak alakult ki. A kedvenc téma egy mindennapi ember ábrázolása, aki buta és vicces dolgokat követ el, amit bárki más is megtehetne. Ez fejlődik majd tovább a chaplini kishivatalnok életének, "kalandjainak" ábrázolásában.

A másik csoport: George Meredith, Oscar Wilde, Max Beerbohm a paradoxon írói. Meredith a kifinomult, szellemes intellektuális kultúra képviselője, a felső osztály hibáinak leleplezője. Wilde már századvégi szerző. *Bunbury* című darabja egy jelentéktelen komédia komoly emberekről. Wilde komédiáiban azok a nagy pillanatok, amikor az emberek fontos dolgokról nem odaillő módon beszélnek. A szerző hosszan foglalkozik Wilde a *Dorian Gray arcképe* című regényével is.

Végző következtetése az, hogy amikor a társadalmi rend, az értékek, az emberi motiváció bizonytalanabbá válik, akkor mindez gazdagabb háttérül szolgál a komikus ábrázolás számára.

Borsos Zsuzsanna

Frank Tibor: Egy emigráns alakváltásai. Zerffi Gusztáv pályaképe 1820-1892 Budapest, 1985. Akadémiai Kiadó, 330 + 16.

A szerző bűvészműtatványt végez: a cylinder alatt lapuló szemtelen veréb egy gyors, ám varázserővel bíró mozdulatra veszélyes keselyűvé, majd egy újabb bűvszóra tudós bagollyá változik. Mindez Zerffi Gusztáv életútját szimbolizálja. Az 1840-es évek újságírója irodalmi és politikai életünk színpadára epizódistaként lépett fel, és gyorsan tűnt el a süllyesztőben, hogy azután ugyan-

olyan gyorsasággal már főszereplőként bukkanjon fel, ha másutt is. 1849 őszétől kezdve a Habsburg-birodalom egész Európát-Ázsiát behálózó kémsszervezetének tehetséges és elismert, jól fizetett főspionjaként szolgált urait, majd a hatvanas évek közepétől Londonban élt megbecsült tudósként. Élete vége felé a Royal Historical Society választotta elnökévé. Zerffi árulásokban, köpő-nyegforgatásban gazdag, mindezideig fel nem tárt életútját követ-
hetjük nyomon Frank Tibor könyvében.

A "Zerffi-rejtélyt", azaz eltűnését az 1860-as években, Frank Tibor derítette fel, látszatra egyszerűen, mindazonáltal igen nagy levéltári kutatómunka eredményeként. A szerző annyit tett, hogy összeillesztette az osztrák Wurzbach-féle életrajzi lexikon "Gustav Zerffi" szócikkét az angol Dictionary of National Biography "Dr. G. G. Zerffi" szócikkével. E kettőből tevődött össze az 1820-ban Budán született Zerffi (Hersch) Gusztáv teljes pályája. Zerffi két – vagy ki tudja hány – élete, amelyet a múlt század politikai fordulataiból táplálkozó emigrációk és a körülöttük lebzselő kémek világa termeltek ki, még akkor is érdekes lenne, ha Zerffi működése nem kapcsolódott volna reformkori irodalmunkhoz és még több szállal Kossuth Lajos, Szemere Bertalan, Perczel Mór stb. emigrációs tevékenységéhez.

Zerffy (!), mint ahogy nevét nálunk írta, az 1843-ban alapított Honderű című irodalmi divatlap hasábjain megjelent Petőfi-ellenes kirohanásaival lett ismert. A lap, amely 1845-től egyre konzervatívabbá vált, fiatal íróink szemében az utca szégyene, "honte des rues" lett, szellemes szójátékokkal jellemezve a lap irányát. A zszurnalista életében az első nagy fordulat 1848 áprilisában következett be, amikor a Honderű jogutódjának, a Reformnak vállalta el szerkesztését, amely az Egyenlőségi Társulat szócsöve volt és beolvadt – Zerffivel az élén – a radikális baloldal egyesített orgánumába, a Népelembe. Windisch-Grätz herceg pesti bevonulásakor Zerffi még általános népfelkelésre szólított fel, majd Pestet elhagyva táborba szállt. Pest visszafoglalása után szerkesztő, később ismét katona. Az ellene kiadott körözés és a biztos börtön elől külföldre menekült.

Pályája számunkra akkor válik igazán érdekessé, amikor vidini, belgrádi, konstantinápolyi száműzetésében beépült Kossuth közvetlen környezetébe, ahonnan fontos információkat továbbított Bécsbe. Ez a pusztán reprodukciós munka nem elégítette ki ambíció-

it. Tudta, hogy többre képes. Önállóbb munkakört keresett magának és a magyar emigráció belső bomlasztását vállalta. Így konfidensből ágens lett. Amikor talpa alatt a talaj égni kezdett, új pályát talált, de továbbra is a magyarok nyomában maradt. Málta, Marseille után jött Párizs, ahol elsősorban Szemere Bertalan bizalmát élvezte. Marx és Szemere levelezését pl. ő közvetítette és szorgalmasan írta mindkettőjükéről jelentéseit. Ekkor a nemzetközi emigráció bomlasztását vállalta. 1852-ben Londonba tette át székhelyét, de itt már nem sikerült Kossuth közelébe férkőznie, híre megelőzte őt.

A nemzetközi helyzet változásával, a magyar ügy jelentőségének csökkenésével Zerffi és kenyéradói figyelme is egyre inkább a német kérdés felé fordult. Beépült a londoni Deutscher Nationalvereinbe, ahol denunciálta és akadályozta az Egyletnek a német egységért folytatott harcát, amelyet az emigránsok a liberális Poroszország vezetésével kívántak létrehozni. Közben azonban mindenkit egymásra úszító konspirációira lassan fény derült és ellenségeinek sikerült elérniök, hogy az osztrákok megszüntessék ezt az igen jól jövedelmező "ügynöki" állást. Zerffi hiába ostromolta beadványaival egykori főnökeit: hajthatatlanok maradtak. Kénytelen volt a "civil" életre berendezkedni; nyelvmesterként kezdte, Faust-kommentár írásával, művészettörténet tanításával és történész munkákkal folytatta. A kalandos, veszélyekkel tarkított, számára vonzó élet után a hétköznapi szürkesége következett. Életének ez a szakasza elsősorban már az angol művelődéstörténetre tartozik.

A Zerffi-pályakép gazdag levéltári anyagra, alapos forráskutatásokra támaszkodva ábrázolja a gerinctelen, gyökértelen, szélsőségekbe csapongó, tájékozott és művelt, minden áron feltűnni vágyó embert, akit nemcsak a könnyen szerzett pénz csábított, hanem a nyilvánosság előtti szereplés lehetősége is. Így eshetett meg, hogy Zerffi, miután az idők változásával Pesten sem irodalmi, sem forradalmi vezérként nem élhetett, fordított egyet köpönyegén és eladta tehetséges tollát, az egykori nagy nyilvánosság helyett megelégedett egy szűkebb körű, de jól fizető és hatalommal rendelkező olvasótáborral.

Míg a kötet ennek az alakváltásnak lélektanilag is hiteles képét adja, adós marad a "civil" életbe illeszkedő Zerffi ábrázolásával. A szerző nemcsak az egyes emigrációs központok szellemi légkörét, politikai és gazdasági hátterét eleveníti fel, hanem

az emigrációs életformát is érzékletesen ábrázolja, a mindenki iránt bizalmatlan, mégis könnyen lépre csalható menekülteket, és az őket behálózó kémeket. A kötet nagy erénye, hogy a történeti tények regisztrálása és feltárása mellett e zaklatott korszaknak a barrikádok mindkét oldalán küzdő hőseit és árulóit egyaránt hűségesen adja vissza. Külön dicséret illeti a gazdag képanyag összeválogatását.

T. Erdélyi Ilona

Mélanges de littérature en hommage à Albert Kiés. Textes reunis par Claudine Gothot-Mersch et Claude Pichois Bruxelles, 1985. Publications des Facultes Universitaires Saint-Louis, 262.

A kötet a címben említett belga romanista professzor tiszteletére készült, aki – amint az a mellékelt bibliográfiából is kiténik – főként Nodier-val és Baudelaire-rel foglalkozott. Éppen ezért döntöttek a kötet szerkesztői úgy, hogy három nagy fejezetben csoportosítják a cikkeket: I. Nodier körül, II. Baudelaire körül és III. Varia címmel. Mindezt egy negyedik fejezet egészíti ki, amely egyetlen tanulmányt tartalmaz A. Grisay-től "Néhány gondolat a bibliofiliáról" címmel.

Az első fejezet Charles Nodier-val, e nehezen besorolható, sok helyütt talán méltatlanul mellőzött íróval foglalkozik. A szerzők elsősorban újabb, eddig ismeretlen dokumentumokat közölnek és nem annyira általános méltatásokat. J. Guillaume és R. Setbon leveleket, J.-R. Dahan pedig érdekes dokumentumokat azzal kapcsolatban, hogy Nodier, az Arsenal könyvtárosa és az irodalmi élet egyik központi alakja, akárcsak Victor Hugo, mint a halálbüntetés ellenzője lépett fel különböző sajtóorgánumban és pamfletekben. T. Logé "Nodier, Chateaubriand és a mimetikus beszéd" című írásában szintén egy feledésbe merült műre hívja fel a figyelmet. Nodier a "Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises" (1808) című művében Platon Kratüloszához hasonlóan a nyelv elemeinek mimetikus voltát bizonygatja, azt állítván, hogy a hangutánzó és a hangfestő szavak megléte mint megannyi bizonyíték fogható fel, hogy a nyelv organikus egész, amelyben a kiáltástól a szóig minden összefügg. Ezáltal számos XVIII. századi szerző és Chateaubriand örökébe lép, aki főként az "Atalá"-ban él a hang-

utánzó, hangfestő szavakban rejlő stiláris lehetőségekkel.

A kötet második fejezete a Baudelaire-ral kapcsolatos tanulmányokat tartalmazza. A szerzők itt sem törekednek új értelmezésekre – ami ilyen rövid lélegzetű tanulmányokban aligha lenne lehetséges –, hanem sokkal inkább a filológiai pontosításokra. C. Pichois például az egyik versben szereplő utalást veszi szemügyre a "kínai feleségről" és közli valószínű forrását: 1862-ben jelent meg először antológia a Thang korabeli kínai költemények francia fordításából és Baudelaire ismerhette ezt a szöveget, bár az "igazi" filológusnak pontosan utána kellene járnia, sőt a kínai eredetit is meg kellene néznie – jegyzi meg nem kevés gúnnyal a cikk szerzője. Valóban felmerül a kérdés, van-e értelme az ilyen, végletekig menő kutatásoknak. M. Delcroix voltaképpen ezekkel a kérdésekkel foglalkozik, bár rejtetten és dicséretére legyen mondvá, bizonyos elméleti extrapolációval. Baudelaire "Le flambeau vivant" című szonettje forrásait igyekszik feltárni és az "Ils marchent devant moi, ces Yeux pleins de lumière..." verssor kapcsán utal az átvétel, a fordítás stb. kérdéseire. Hiszen ez a verssor Dante-ra éppúgy visszavezethető, mint Poe-ra, és egy helyütt maga Baudelaire minősíti plágiumnak a verssort. Ismeretes, hogy G. Genette "Palimpsestes (1982) című művében kidolgozta mindezen irodalmi eljárások elméletét, de a cikk szerzője számára minden elméletnél fontosabb, mi a költői funkciója az adott eljárásnak magán a költői műalkotáson belül.

A. Guyaux ugyancsak rendkívül részletesen kitér Baudelaire Belgiumból küldött levelei kiadásának címére. Felkutatva az összes variánst, azt próbálja megállapítani, vajon jogos, azaz az író szándékának megfelelő cím-e a "Pauvre Belgique"? G. Robb a "Fanfarlo" modelljét kutatja; M.-F. Renard "Baudelaire, Rubens et Bonnefoy: ut pictura poesis" címmel, A. Vermeulen pedig "De Bécquer a Baudelaire, Poe et Nerval" címmel intertextuális vizsgálatot végez, kapcsolatot keres az egyes szövegek között, amely kapcsolat nemcsak tudatos lehet, hanem hasonló filozófiai vagy esztétikai felfogás következménye is. Ez magyarázhat bizonyos tematikus ismétléseket, mint pl. a szem és a tekintet ismételt alkalmazása a címben felsorolt szerzőknél.

Végül a harmadik részből két tanulmányt kell részletesebben megemlítenünk, Cl. Gothot-Mersch-ét és J.-L. Patty-ét. Az előbbi szerző Rousseau nyomait tárja fel Flaubert "Érzelmek iskolája"

című regényében. Ennek kapcsán érdekesen világít rá Flaubert ellentétes és változó megítélésére Rousseau-val kapcsolatban. Úgy tűnik, Flaubert előbb rokonszerekre lelt Rousseau-ban, majd egyre inkább elutasító volt vele szemben. Levelezése tanúsága szerint később már benne látja kora minden bajának forrását, kerekén ki-
mondva egyhelyütt, hogy az utókornak inkább Voltaire-t kellett volna követnie. Az említett regényben Flaubert Sénecal alakjába sűríti Rousseau nézeteit. A regény nemrégiben előkerült kéziratában azonban sokkal több nyomát látjuk Rousseau-nak, sőt a regény alaptémája, a két ellentétes asszonyról, visszavezethető a "Val-lomások" egyik megjegyzésére. J. S. Platty pedig arról ír, milyen nagy szerepet játszott Dürer Balzac "Emberi színjátéká"-ban. Az író számos helyen utalt a nagy német művész valóságos, avagy elképzelt alkotásaira, mindig a fenntartás nélküli csodálat és el-
ragadtatás hangján, holott akkoriban Dürer nem is örvendett túl nagy népszerűségnek a francia társasági körökben.

A többi szerző, R. Mahieu, W. T. Bandy, Sh. Gaudon, A. Goosse, M. Monballin, R. Pouilliat és J. Spitaels szintén inkább részterü-
leteket dolgoz fel, ismeretlen dokumentumokat, pl. Victor Hugo-val kapcsolatban, vagy kevésbé ismert szerzők egyes műveivel kapcso-
latban ("petit Ami", Péguy, Novalis és Gracq stb.).

Martonyi Éva

O. Pöggeler, (Hrsg.): Heidegger. Perspektiven zur Deutung seines
Werkes Königstein/Ts., 1984. Athenäum Verlag 407.

Otto Pöggeler újra kiadott szövegválogatása még mindig arra utal, hogy a "Heidegger-kérdés" akut. A kötet először 1969-ben je-
lent meg Heidegger nyolcvanadik születésnapjára. Fenti állításun-
kat megerősíti, ha belelapozunk Jurgen Habermas legújabb könyvébe
(Der philosophische Diskurs der Moderne, Suhrkamp 1985. 158–191.),
mely még mindig felveszi azt a fonalat, hogy vajon Heidegger mi-
lyen szerepet játszott a nemzetiszocialista kultúrában. A főként
a hatvanas években felsorakoztatott "tények és sejtések" káoszából
kiemelünk néhányat (ehhez lásd a kötetben Beda Allemann: Martin
Heidegger und die Politik, 252.). Ernst Cassirer felesége 1950-ben
közölt visszaemlékezése szerint Heidegger már 1929-ben antiszemi-
ta kijelentéseket tett körükben, ám Toni Cassirer állítását soha

senki nem erősítette meg. A. Grosser írása (France-Observateur 1964. dec. 19.) említést tesz arról, hogy Heidegger állítólag SA uniformisban tartott előadást, F. Bondy pedig tudni véli, hogy Heidegger megtiltotta volna Husserlnek az egyetemre, ill. az egyetem könyvtárába való bejárást –, mindezek a filozófiájával való tényleges számvetést gátló sejtetések közvetve-közvetlenül igaztalannak bizonyultak. Ugyanakkor tény, hogy Heidegger munkatársai kifejezett kívánságára jelöltette magát a freiburgi rektorságra, hiszen neve, híre ez idő tájt egyfajta biztosítékot nyújtott az egyetem viszonylagos autonómiájának megőrzésére. Tény, hogy Heidegger fellépett zsidó származású kollégái eltávolítása ellen – igaz nem sok sikerrel –, s gátat vetett a náci diákok antiszemita propagandájának, megtiltotta az akkor már mindennapos könyvégetést, s így a könyvtár érintetlen maradt. Egykori diákok visszaemlékezései bizonyítják, hogy 1934–44 között tartott előadásaiban kritikusan szólt a rezsimről, s ezért is előadásait rendszeresen szemmel tartotta az SS. Ezt erősíti meg Siegfried Bröse-nek, a náciik által leváltott járási előljárónak a levele (uo. 254.), aki az előadásokat hallgatva tanúsítja, hogy ezekben az időkben Heidegger elhatárolta magát a nemzetiszocialista állammitosztól, ami hallgatóiból csodálatot és tiszteletet váltott ki. Ám aligha tagadható, hogy az egyetem náci terrortól való megmentésének pozitív szándékán túl, Heidegger bizonyos hamis illúziókat is táplált e "nemzeti megújulás" iránt, jóllehet illúziói nem tartottak sokáig – tíz hónap után köszön le a rektorátusról –, s ennek eredményeképp Habermas-szal szólva "filozófiája, valamint a kortörténeti események között egy benső, könnyen nem retusálható összefüggés áll elő." (Habermas, i.m. 188.).

A recenzensnek nem szándéka a tényeket – a rektori beszéd "Führer"-eszmével is átítatott kijelentéseit – semmisnek nyilvánítani, ám szándéka, és Pöggeler gyűjteményének ugyancsak feltehető szándéka volt, hogy az életművet ne pusztán e rövid periódus felől ítéljék meg, hogy mód nyíljon a század egyik legmarkánsabb filozófiai gondolkodója életművének, a pusztán "zsargontól" mentes megítélésére. Hiszen a napi események politikai taktikázgatásában irányt vesztett gondolkodó végül felismeri, hogy e totalitáriánus rendszer mint "a hatalom akarásá"-nak végletes politikai megvalósulása nem más, mint a metafizikai világkorszak beteljesedése. "A nagy totalitarizmusok korszaka végül is Heidegger számára nem

más, mint a 'metafizika' záróperiódusa; a metafizika, a nyugati gondolkodás klasszikus formája, e korszakban minden konzekvenciájával egyetemben mint egy olyan emberi próbálkozás lepleződik le, melynek célja, hogy az ember a létező teljessége felett – beleértve ennek alapjait is –, valamint a 'a Föld uraként' még önmaga felett is rendelkezze." (a kötetben Pöggeler – Einleitung: Heidegger heute 45.) A totalitáriánus eszme az értékek egyedüli képviselte nevében gyakorol hatalmat, Heidegger filozófiája pedig közvetett kritikáját nyújtja a nemzetiszocialista állameszmének, mint ilyen hatalomgyakorlásnak és a mögötte meghúzódó, a technika bővületében élő, a Földet leigázó és a világot mechanizáló elgondolásnak. Innen már egyetlen lépés Heidegger művészetelmélete, mely éppen nem-eszköz-létmódú létezőként közelíti meg a műalkotást, mint-hogy ez nem elemészti, hanem a maga létében engedi megjelenni az eredendően Föld-szerűt, miközben világgá növeszti fel (a "Der Ursprung des Kunstwerkes" 1935-ben írott művészetelméleti tanulmányhoz lásd a kötetben W. Perpeet – Heideggers Kunstlehre). Heideggernek ez az írása jelentős kísérlet a művészet humanista hagyományának megőrzésére a létfelejtés, a végső kérdések előli menekvés világkorszakában. A művészet a világ mechanizált-instrumentális leigázása ellen lép fel és a művészet paradigmájának tekintett költészetben megtörténik "a lét szószerű alapítása". A mű kiemeríthetetlen, s az igazság eseményeként a megőrző embernek magát felmutató mű visszahúzódik az olyan közelítés elől, mely eszközként kezelné. A mű létének megértése nem cserélhető fel az eszköz létmódú létező megközelítésmódjával. Művészetelméleti írásai nagyszabású kísérletek a művészet igazságának és a mű önlétének újragondolására a metafizikai világkorszak e tragikus periódusában – Hölderlinnel mondja: "s azt sem tudom, költők szűkös időn mire jők."

Igen érdekes adalék a kötetben Emil Staiger írása, melyben felidézi, hogy a húszas évek végének szellem- és eszmetörténeti kiúttalanságába miként tört be a "Sein und Zeit" időanalízise, radikálisan kimozdítva irodalomszemléletét, s amely oly nyilvánvaló későbbi műfajelméleti kísérletében (Staiger – "Grundbegriffe der Poetik"). A kötet igen nagy teret szentel az egzisztenciálfilozófia és a teológia egymásrahatásának (lásd ehhez K. Löwith – Phänomenologische Ontologie und protestantische Theologie, vagy H.-G. Gadamer – Martin Heidegger und die Marburger Theologie), s főként

annak a fordulatnak, melytől kezdve a teológiai egzegézis és a történeti egzisztencia iránti felelősségvállalás szoros kapcsolatot mutat (Bultmann). Gadamer említett írásában pontosan elemzi a fenomenológiától a heideggeri egzisztenciálhermeneutikáig érő filozófiai fordulatot, mely döntő hatással volt a kor protestáns teológiájára és azon belül az "önmegértés" problémájára (vö. 174–176.). Az Ige megértése nem lehet az önfeladás eredménye, hanem csakis az egzisztenciális egzegézis felől valósulhat meg.

A konkrét filozófiatörténeti elemzések közül még két írásra utalnék: Ernst Tugendhatnak a később könyvvé terebélyesedő, Heidegger igazságfogalmával foglalkozó írására Heideggers Idee von Wahrheit és K.-O. Apel korszakos kísérletére, mellyel az egzisztenciálontológia és a wittgensteini nyelvanalitikus filozófia között teremt kapcsolatot. "A heideggeri egzisztenciálhermeneutikának és az életformaként felfogott nyelvjátékok wittgensteini analízisének a párhuzamba állítása még jóval tovább vihető, így mintegy össze lehetne hasonlítani a mindennapi világban-benne-lét, a 'gondoskodó foglalatosskódás' és a 'jelentésség' feltárulása – Heidegger fenomenológiájában benne rejlő – pragmatizmusát az életpraxisban funkcionáló nyelvjáték wittgensteini értelemkritériumával. Mindkét esetben a gyakorlati élet funkcióösszefüggéseinek kidolgozása arra szolgál, hogy kérdőre vonják a tárgyelméleti ontológiát." (Apel – Wittgenstein und Heidegger. Die Frage nach dem Sinn von Sein und der Sinnlosigkeitsverdacht gegen alle Metaphysik 386.). A "logosz-felejtés" és "lét-felejtés" ellen kifejtett kritika Wittgensteinnél, ill. Heideggernél, Apel tanulmányában az "interszubbjektív ész kritikájának" megalapozására szolgál. A heideggeri filozófiával való előítéletmentes számvetés a magyar filozófiai gondolkodás számára is megkerülhetetlen próbakő. Pöggeler gyűjteménye kiemelkedő adalék egy ilyen próbálkozáshoz.

Bacsó Béla

Maller Sándor – Ruttkay Kálmán: Magyar Shakespeare-Tükör Budapest, 1984. Gondolat, 627.

1967-ben Szenczi Miklós a *Shakespeare az évszázadok tükrében* című kötet előszavában már hangsúlyozza egy "leendő" *Magyar Shakespeare-Tükör* kívánatos voltát: "A hazai kutatók munkásságára nem

térhettünk ki, főleg azért, mert a magyar Shakespeare-irodalom bemutatás külön kötetet igényel, amelyhez válogatásunk szolgáltatná a világirodalmi hátteret." Tizenhét év telt el addig, amíg megszületett az a kötet, amely Shakespeare magyarországi fogadtatásának útját kívánja nyomon követni, és így szervesen kapcsolódik a világirodalmi hátteret bemutató összeállításhoz.

Az itt összegyűjtött írások segítik végigkísérni Shakespeare-nek a magyar irodalomra, színjátszásra, kultúrára gyakorolt hatásának sajátos folyamatát. Valóban sajátos folyamat ez, melynek kezdetét az jellemezte, hogy Shakespeare-t "sokan elismerték, mielőtt megismerték volna." Ennek megfelelően Shakespeare magyarországi befogadását a magyarországi Shakespeare kultusz kialakításától elválasztani lehetetlen.

Maller Sándor és Ruttkay Kálmán vállalkozása nem volt könnyű feladat: a rendelkezésre álló írások hatalmas mennyiségével kellett megküzdeniük. Olyan válogatás összeállítására törekedtek, amely a magyarországi Shakespeare-recepció hosszú és gazdagon dokumentált folyamatát hűen tükrözi.

A kötetben szereplő első írás Bessenyei György tollából, 1777-ből, az utolsó, Géher István tanulmánya pedig 1981-ből származik. Több mint kétszáz évet ölelnek át ezek a tanulmányok, kritikák, esszék, rövidebb eszmevuttatások, hírlapi tudósítások stb. Igen szerencsés, hogy a szerkesztők ügyeltek arra, hogy különböző műfajú írások legyenek képviselve a válogatásban, ezzel is jelezve Shakespeare magyarországi meghonosításának sokrétűségét. Ezzel összhangban nemcsak irodalomtörténészek, hanem költők, fordítók, történetírók, színikritikusok, esztéták, kultúrpolitikusok, szociológusok, művészetszociológusok szólalnak itt meg, akik mind hozzájárultak a magyarországi Shakespeare kultúra-kultusz kialakításához.

A magyar Shakespeare kultúra-kultusz valóban jól tükröződik e válogatásban; e tükörben jól látható mindaz, ami és mindazok, akik valamilyen szempontból fontos szerepet játszottak a kép kialakításában. Ennek megfelelően oly sok területet érintenek ezek az írások, hogy valamennyit felsorolni képtelenség lenne. Olvashatunk Shakespeare magyar nyelvre történő fordításának sok-sok gondjáról, színházi előadásokról, a Shakespeare-t játszó színészek erényeiről és hibáiról, a színészek saját elképzeléseiről. Shakespeare magyarországi közönségének alakulásáról, olvasói ízlésének finomodásáról, arról, hogy Shakespeare-t olvasva vagy játszva lehet-e

jobban megismerni nálunk valójában a színészet honosította meg Shakespeare nyelvéről stb. Ugyanakkor találhatunk irodalmi-esztétikai elemzéseket is. Shakespeare-t olykor kritikátlanul dicsőítő, illetve elmarasztaló tanulmányokat. Az olvasó nem feledkezhet meg arról, hogy sok írás dokumentum értéke miatt került e kötetbe. A szerkesztők körültekintését igazolja az is, hogy sok esetben egy-egy tanulmány későbbi kritikája is megtalálható a kötetben, mintegy ízelítőt adva a Shakespeare-kritika kritikájához is, ami szintén fontos része a magyarországi Shakespeare-recepciónak. Nem egy esetben különböző szerzők tollából olvashatunk ugyanarról a problémakörrel, például egy fordítási kísérlet sikeréről, illetve sikertelenségéről, vagy egy színházi előadásról stb. Ezek a különböző szempontú megközelítések segítenek betekintést nyerni Shakespeare ismertté válásának igen bonyolult és összetett, ellentmondásokról nem mentes történetébe.

Az igen gazdag forrásanyagból készült válogatásban tájékozódásunkat nagymértékben segíti a Ruttkay Kálmán által szerkesztett kitűnő jegyzetapparátus és Maller Sándor bevezető tanulmánya: *Shakespeare-örökségünk*. Maller Sándor felvázolja Shakespeare meghonosodásának történelmi hátterét, kiemelve a legfontosabb korszakhatárokat, jelezve Shakespeare befogadásának érdekfeszítő és igen összetett jellegét. Mivel "Shakespeare a legnagyobb példányszámban megjelent külföldi író nálunk, akinek teljes életműve megvan magyarul", Maller Sándor kijelöli a ránk váró feladatot – akárcsak Szenczi Miklós tette tizenhét évvel ezelőtt –, ami nem más, mint egy magyar Shakespeare bibliográfia megszerkesztése és egy Shakespeare monográfia elkészítése.

Molnár Judit Mária

The Origins and Originality of American Culture. Edited by Tibor Frank Budapest, 1984. Akadémiai Kiadó, 800.

A kötet a Budapesten 1980 áprilisában tartott nemzetközi amerikanisztikai konferencia előadásait tartalmazza. Az egyes fejezetek a szerteágazó tematika rendszerezésére törekednek, tükrözve az eredeti szekció felosztást.

A gyökerek egyrészt a puritanizmusig nyúlnak vissza, mely tradíció, a "frontier-élmény" mellett, az amerikai kultúra és az ame-

rikai nemzeti karakter meghatározó formálója volt. Ezt a kérdést járják körül az első fejezet írásai, vallási, társadalmi-politikai, szemiotikai és irodalmi megközelítésben. A következő fejezet szintén a gyökereket igyekszik feltárni, ezúttal a reneszánsz és a romantika jegyében. Ehelyütt olvashatunk az amerikai nyelvre, festészetre és zenére gyakorolt Erzsébet-kori hatásokról, a középkori Európa amerikai szemléletéről, az amerikai próza Viktória-korabeli fogadtatásáról, mely magáról a viktoriánus kritikáról is sokat elárul, Dickens hatásáról, illetve arról, hogyan hatott Amerika Dickensre.

Bár a modern regénnyel, költészettel és drámával foglalkozó előadásokat külön fejezetekbe csoportosították, a besorolás nem lehetett könnyű és egyértelmű, így olyan szerzők, mint Styron vagy Crane, az amerikai regény kialakulásáról szóló fejezetben kaptak helyet (Styron Házam lángra gyullad c. regénye mint az amerikai "zsáner" megtestesítője, Crane pedig az elbeszélő költészetében kitapintható és nyilatkozataiban nyíltan megfogalmazott, az amerikai múltat, jelent és jövőt asszimilálni igyekvő eredeti ars poeticája révén), mint ahogy Miller is az első fejezetben szerepel, egy, a Salemi boszorkányokat és a Skarlát betűt összehasonlító elemzésben ("Az amerikai puritanizmus kétfajta felfogása" címmel).

Külön fejezetben találhatók a gyarmati korszak, valamint a Dél irodalmával kapcsolatos témák. A "Regénypótlók a gyarmati Amerika irodalmában" című írás latin-amerikai párhuzamokkal teszi teljesebbé elemzését, melyben arra keresi a választ, miért nem íródtak regények az Új Világ történetének első évszázadaiban (ami Délen több mint 300, Északon majdnem 150 évet jelöl), illetve milyen műfajok helyettesítették azt. Hemingway mondta, hogy az amerikai írásművészet egy könyvből, a Huckleberry Finn-ből eredeztethető. A fejezet egy másik írása azt a tradíciót kíséri végig, mely a Huckleberry Finn-ben csúcsonyult ki.

A nem kifejezetten irodalmár, az amerikai kultúra tágabb, komplexebb összefüggései iránt érdeklődő olvasó számára izgalmasnak ígérkezik a VI. (Társadalom és irodalom), a X. (Eszmék és ideológiák) és a XI. fejezet (Mítoszok, álmok és a valóság). Az amerikai irodalom útját és jellegét befolyásoló történelmi tényezőket vázoló, a múlt- és a jövőszemlélet alakulását boncoló, az amerikai irodalom eredetével és eredetiségével foglalkozó írások tartalmukban kapcsolódnak és kiegészítik egymást, csakúgy mint azok, melyek

olyan kérdésekre keresik a választ, hogy ki olvas ma regényeket Amerikában, vagy hogy miért sekélyes, zavaros és zavaró, sőt gyakran nyomasztó az újabb irodalom termése. A 70-es évek "kultúra vagy anti-kultúra?" kérdése körül folytatott intellektuális viták mindkét pólusát érzékelheti az olvasó, érvekké, de főként irodalmi példákkal illusztrálva.

"A valódi művészet a társadalmat éltető mítoszokat teremt és nyilvánvaló, hogy a mi társadalmunknak is szüksége van ilyen mítoszokra" – idézi John Gardner-t az "Amerika képzelt története: az irodalom-teremtette múlt-kép" című írás. A XI. fejezetben olyan jól ismert, a tág értelemben vett kulturális mítoszok új elemeket is tartalmazó megközelítését és értelmezését találjuk, mint a "frontier" élménye, a "melting pot" fogalma, az "Amerikai álom" és annak "amerikai tragédiá"-ba fordulása, vagy Afrika mítosza.

A fekete és egyéb etnikumok kulturális beilleszkedéséről és az angolszász-amerikai kultúrát megtermékenyítő, formáló-módosító hatásáról szóló írásokat gyűjti egybe a XII. fejezet, melyben a rabszolgaság örökségéről, a sok etnikumú amerikai identitás kérdéséről, de az Amerikából történt visszavándorlás tényéről, okairól és irodalmi nyomairól is olvashatunk.

A nyelvészeti jellegű írások az utolsó két fejezetben (XIII–XIV.) találhatók, az áttekintés látóköre, homogenitása vagy komplexitása, illetve kifejezetten elvont-elméleti vagy gyakorlatibb megközelítésük szempontjai szerint csoportosítva. A téma mindkét esetben, természetesen, az amerikai angol nyelv (és nyelvészeti irányzatok, iskolák). A XIII. fejezet Lotman-ihletésű kultúrsemiotikai írással kezdődik, mely azt a kérdést vizsgálja, milyenek a lehetőségeink és milyen problémákkal kell szembenéznünk, ha az amerikai kultúrát annak nyelvéből, mint elsődleges modelláló rendszerből kiindulva igyekszünk megérteni. Érdekes, sokoldalú, elméletet és gyakorlatot ötvöző írás a mai amerikai angol tendenciális fejlődéséről szóló tanulmány vagy az, amelyik az amerikai dialektusok eredetét és eredetiségét mutatja be, konkrét példán (play truant = iskolát kerülni). A spanyol gyarmatosítással kapcsolatos hiedelmeket igyekszik eloszlatni "Az amerikai angol nyelv spanyol jövevényszavai" című írás. Ebben a fejezetben olvashatunk még az amerikai angolnak a brit angolra gyakorolt hatásáról, valamint arról a módszertani dilemmáról is, vajon a brit vagy az amerikai angolt tanítsuk?

A következő nyelvészeti fejezet William Dwight Whitney méltatásával kezdődik, akinek a munkássága nélkül a Saussure-i "forradalom" is megalapozatlan lett volna, majd a Chomsky-féle mély és felszíni struktúra történeti fejlődésének bemutatásával folytatódik. Az angol viszonyító szerkezetekkel foglalkozó tanulmány szerzője Chomsky és Lightfoot elméletének néhány hiányosságára kínál a Bresnan és Maling-étől eltérő alternatívát.

Lehetetlen vállalkozás egy ilyen gazdag és változatos tematikájú, hatalmas terjedelmű gyűjteményt akár körvonalalaiban is, érdemben ismertetni. Nem tehettem említést olyan, egyébként komoly érdeklődésre számot tartható írásokról, melyek szervesen az említett témák egyikéhez se kapcsolódtak. Bár a kritikai örökséggel külön fejezet a IX. foglalkozik, annak négy – egyébként kitűnő – darabját sem lehetett egy gondolatmenetre fűzni. A legsajnálatosabb számomra mégis az, hogy az irodalmi témájú írásokat – nagy számuk miatt – még csak vázlatosan sem ismertethettem. Mind az érdeklődő, mind a szakember gazdag olvasmányélményt talál bennük.

Mátyás Klára

- L'Absolutisme éclairé, volume publié par B. Köpeczi, A. Soboul, É. H. Balázs, D. Kosáry. Budapest-Párizs, 1985. Akadémiai Kiadó, Éditions du CNRS, 361.
- Acta Litteraria, Volume 26, Numbers 3-4. Budapest, 1984. Akadémiai Kiadó, 464.
- Adorno-Konferenz 1983. Hrsg. von L. von Friedeburg und J. Habermas. Frankfurt am Main, 1983. Suhrkamp, 471.
- Bahner, Werner: Aufklärung als europäisches Phänomen, Leipzig, 1985. Reclam, 245.
- Balázs János: A szöveg. Budapest, 1985. Gondolat, 371.
- Bécsy Tamás: Az irodalomesztétikai tudásról. Modern Filológiai Füzetek, Budapest, 1985. Akadémiai Kiadó, 193.
- Begegnung mit Caroline, Briefe von Caroline Schlegel-Schelling. Hrsg. Sigrid Damm, Leipzig, 1984. Reclam, 429.
- Béldi Miklós, Pomogáts Béla, Rónay László: A nyugati magyar irodalom 1945 után. Budapest, 1986. Gondolat, 327.
- Benkő Lóránd: Kazinczy Ferenc és kora a magyar nyelvtudomány történetében. Budapest, 1982. Akadémiai Kiadó, 82.
- Bentley, Gerald Eades: The Profession of Player in Shakespeare's Time, 1590-1642. Princeton, 1984. Princeton University Press, 315.
- Bojtár Endre: Slavic Structuralism, Budapest, 1985. Akadémiai Kiadó, 160.
- Bollobás Enikő: Tradition and Innovation in American Free Verse: Whitman to Duncan. Budapest, 1986. Akadémiai Kiadó, 328.
- Boros László: A pécsi székesegyház a 18. században. Művészettörténeti Füzetek, Bp. 1985. Akadémiai Kiadó, 118.
- Brodericus Stephanus: De conflictu Hungarorum cum Solymano Turcarum Imperatore ad Mohach Historia Verissima. Edidit Petrus Kulcsár. Oratio ad Adrianum VI. Pontificem Maximum. Edidit Csaba Csapodi. Budapest, 1985. Akadémiai Kiadó, 92.
- Brzozowski, Stanisław: Współczesna powieść i krytyka. Kraków-Wrocław, 1984. Wydawnictwo Literackie, 591.
- Brzozowski, Stanisław: Pamiętnik. Wrocław, 1985. Wydawnictwo Literackie, 219.

- A budai Egyetemi Nyomda román kiadványainak dokumentumai 1780–1848. Összeállította: Veress Endre. Budapest, 1982. Akadémiai Kiadó, 465.
- Bukowski, Kazimierz: Biblia a literatura polska. Warszawa, 1984. Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 335.
- Bühner, Georg: Imre Madács: Teatre. Traduccions de Carme Serreallonga, Balázs Péri i Jordi Parramon. Barcelona, 1985. Edicions 62, 348.
- Carpentier, Alejo: Ensayos, La Habana, 1984. Editorial Letras Cubanas, 303.
- Change in Language and Literature, Proceedings of the 16th Congress of FILLM, edited by M. Szabolcsi, J. Kovács, M. Gulyás. Budapest, 1986. Akadémiai Kiadó, 499.
- Danto, Arthur C.: Die Verklärung des Gewöhnlichen. Frankfurt am Main, 1984. Suhrkamp, 321.
- Deme Zoltán: Verseggy Könyvtára. Irodalomtörténeti füzetek. Budapest, 1985. Akadémiai Kiadó, 103.
- Dialectologie, Histoire et folklor. Mélanges offerts a Ernest Schüle pour son 70^e anniversaire. Bern, 1983. A. Francke AG Verlag, 328.
- Dictionnaire International des Termes Littéraires sous la direction scientifique de Robert Escarpit, Fascicules 3, 4, 5. Bern, 1984. A. Francke SA, 193–384, 385–480.
- Đurišin, Dionyz: Theory of Literary Comparatistics. Bratislava, 1984. Veda Publishing House of the Slovak Academy of Sciences, 334.
- Egri Péter: Chekhov and O'Neill. Budapest, 1986. Akadémiai Kiadó, 183.
- Erdélyi János: Úti levelek, naplók. Budapest, 1985. Gondolat, 519.
- Fehr, Karl: Conrad Ferdinand Meyer. Bern, 1983. A. Francke AG Verlag, 300.
- Fehr, Karl: Jeremias Gotthelf. Bern, 1986. A. Francke AG Verlag, 262.
- Finitis Duodecim Lustris. Сборник статей к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана. Таллин, Ээсти раамат, 1982. 176 с.
- Frank Tibor: Egy emigráns alakváltozásai. Zerffi Gusztáv pályaképe 1820–1892. Budapest, 1985. Akadémiai Kiadó, 330.
- Freud, Sigmund: Álomfejtés. Budapest, 1985. Helikon Kiadó, 482.
- Frye, Roland Mushat: The Renaissance Hamlet. Princeton, 1984. Princeton University Press, 398.

- Fuentes, Norberto*: Hemingway en Cuba, La Habana, 1984. Editorial Letras Cubanas, 712.
- Fuhrmann, Manfred und Gruber Joachim*, hrsg.: Boethius. Darmstadt, 1984. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 466.
- Gall, Lothar* (Hrsg.): Liberalismus. Königstein/Ts, 1985. Athenäum, 362.
- Gedichte und Interpretationen. Band 2. Aufklärung und Sturm und Drang. Hrsg. Karl Richter. Stuttgart, 1983. Philipp Reclam jun., 464.
- Gergely Agnes*: Költészet és veszélytudat. Budapest, 1986. Akadémiai Kiadó, 154.
- Giergielewicz, Mieczysław*: Studia i spotkania literackie. Warszawa, 1983. Państwowy Instytut Wydawniczy, 454.
- Got, Jerzy*: Teatr austriacki w Krakowie w latach 1853-1865. Kraków, 1984. Wydawnictwo Literackie, Kraków, 247.
- Gren, Zygmunt*: Teatr Zamknięty. Kraków, 1984. Wydawnictwo Literackie, 462.
- Brüder Grimm* Gedenken, Band 5. hrsg. von Ludwig Denecke, Marburg, 1985. Elwert Verlag, 268.
- Briefwechsel der Brüder Grimm mit Hans Georg von Hammerstein-Egnord, hrsg. von Carola L. Gottzmann, Marburg, 1985. Elwert Verlag, 385.
- Werner Günther*: Dichter der neueren Schweiz. Bern, 1986. A. Francke Verlag, 430.
- Hauptmeier, Helmut - Schmidt, Siegfried J.*: Einführung in die empirische Literaturwissenschaft, Braunschweig-Wiesbaden, 1985. Vieweg, 215.
- Die Hegelsche Linke. Dokumente zu Philosophie und Politik im deutschen Vormärz. Hrsg. Heinz und Ingrid Pepperle. Leipzig, 1985. Reclam, 941.
- Hera, Janina*: Henryk Tomaszewski i jego teatr. Warszawa, 1983. Państwowy Instytut Wydawniczy, 146.
- Anton Hiersche*: Sovjetische Dorfprosa. Berlin, 1985. Akademie Verlag, 260.
- High an Low in American Culture, editor: Charlotte Kretzoi. Budapest, 1986. Departement of English, L. Eötvös University, 204.
- Homola, Irena*: "Kwiat społeczeństwa..." Kraków-Wrocław, 1984. Wydawnictwo Literackie, 455.

- Hungaria Litterata, Europae filia, szerk. Kurucz Gyula és Szörényi László. Budapest, 1985. Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülése, 194. (orosz: 218)
- Hutcheon Linda: A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms. New York, London, 1985. Methuen, 143.
- Az ikonológia elmélete, I–II. Szöveggyűjtemény az irodalom és a képzőművészet szimbolizmusáról. Szeged, 1986. József Attila Tudományegyetem Összehasonlító Tanszéke, 483.
- Intellectuels français, intellectuels hongrois XIII^e – XX^e siècles. Szerk. Jacques Le Goff és Köpeczi Béla. Budapest, 1985. Akadémiai Kiadó–Éditions du CNRS, 324.
- Jarzebski, Jerzy: Powieść Jako Autokreacja. Kraków-Wrocław, 1984. Wydawnictwo Literackie, 438.
- Jászay Magda: Cavour. Budapest, 1986. Akadémiai Kiadó, 304.
- Jaworski, Stanisław: Odnajdywanie świata. Kraków, 1984. Wydawnictwo Literackie, 158.
- Jurgensen, Manfred: Deutsche Frauenautoren der Gegenwart. Bern, 1983. Francke, 342.
- Kafka, Franz: An Anthology of Marxist Criticism. Edited and translated by Kenneth Hughes. Hanover and London, 1981. Clark University – University Press of New England, 290.
- Kähler, Hermann: Von Hofmannsthal bis Benjamin. Ein Streifzug durch die Essayistik der zwanziger Jahre. Berlin-Weimar, 1982. Aufbau Verlag, 255.
- Kahrman, Cordula – Reiss, Gunther – Schluchter, Manfred: Erzähltextanalyse. Königstein/Ts, 1981. Athenäum Verlag, 166. – 1986. 259.
- Karacsony László: Csehov lélekábrázoló módszere. Debrecen, 1985. Kossuth Lajos Tudományegyetem, 85.
- Kardos József: A szentkoronatan története 1919–1944. Budapest, 1985. Akadémiai Kiadó, 247.
- Kiss Endre: Hermann Broch elmélete a polihisztorikus regényről. Budapest, 1981. Akadémiai Kiadó, 83.
- Kiss Endre (Hrsg.): Hermann Broch. Werk und Wirkung. Bonn, 1985. Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 109.
- Kloocke, Kurt: Benjamin Constant. Une biographie intellectuelle. Genève-Paris, 1984. Librairie Droz, 374.
- Komm! ins Offene. Deutsche Naturgedichte des 18. Jahrhunderts. Leipzig, 1985. Reclam, 297.

- Barbara Konarska-Pabiniak*: Teatr w dawnym plocku. Wrocław, 1984. Zakład Narodowy im Ossolińskich Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 111.
- Контекст-1983: Литературно-теоретические исследования. Москва, "Наука", 1984. 238 с.
- Köpeczi Béla*: Une enquête linguistique et folklorique chez les Roumains de Transylvanie du Nord 1942-1943. Budapest, 1985. Akadémiai Kiadó, 200.
- Krmann Dániel*: Küldetésem története, Budapest, 1984. Európa Könyvkiadó, 178.
- Kudlinski, Tadeusz*: Młodości mej stolica. Kraków, 1984. Wydawnictwo Literackie, 528.
- Laguna, Piotr*: Ironia jako postawa; jako wyraz. Kraków-Wrocław, 1984. Wyd. Literackie, 102.
- Lavault, Elisabeth*: Fonctions de la traduction en didactique des langues, Coll. "Traductologie", N° 2. Paris, 1985. Didier Erudition, 115.
- Lebegyev, Alexandr*: Csaadajev. Budapest, 1985. Gondolat, 240.
- Lekcja teatru Tadeusza Kudlinskiego. Kraków, 1984. Wydawnictwo Literackie, 139.
- Lichniak, Zygmunt*: Zanim powstanie panorama (Wobec literatury polskiej na emigracji). Warszawa, 1983. Instytut Wydawniczy Pax, 214.
- Listy Ireny Solskiej, Wybór i opracowanie Lidia Kuchtówna. Warszawa, 1984, Państwowy Instytut Wydawniczy, 464.
- Lotman, Jurí M.*: Kunst als Sprache. Leipzig, 1981. Verlag Philipp Reclam jun., 501.
- Lukács György*: A humanizmus és a barbárság harca (1943). Budapest, 1985. Lukács Archívum, Állami Gorkij Könyvtár, 231.
- Lukács György irodalomelmélete (A Pécsi Akadémiai Bizottság székházában 1985. március 19-21-ig megtartott emlékülés előadásainak anyaga.) Szerk.: Nemes István. Pécs, 1985. Pécsi Akadémiai Bizottság, 230.
- Magyar-lengyel közelítések. Szerkesztette és bevezette D. Molnár István. Debrecen-Budapest, 1985. KLTE Lengyel Tájékoztató és Kulturális Központ, 221.
- Magyar Miklós*: A francia regény tegnap és ma. A francia egzisztencialista regény, az új regény és a nouveau nouveau roman. Budapest, 1986. Akadémiai Kiadó, 187.

- A magyar sajtó története. II. 1.: 1848–1867, II. 2.: 1867–1892.
Szerk. Kosáry Domokos és Németh G. Béla. Budapest, 1985.
Akadémiai Kiadó, 677, 552.
- Makowski, Stanisław: Tęcze i swierzopy. Wrocław, 1984. Zakład
Narodowy im Ossolinskich Wydawnictwo, 238.
- Markiewicz, Henryk: Wymiary dzieła literackiego, Kraków, 1984.
Wydawnictwo Literackie, 240.
- Maslanka, Julian: Polska folklorystyka Romantyczna, Wrocław,
1984. Zakład Narodowy im Ossolinskich Wydawnictwo, 63.
- Matthews, J. H.: The Imagery of Surrealism. Syracuse, N. Y. 1977–
–82. Syracuse University Press, 293.
- May István: A magyar heroikus regény története. Irodalomtörténe-
ti füzetek. Budapest, 1985. Akadémiai Kiadó, 180.
- Miciński, Tadeusz: Poezje. Kraków. Wydawnictwo Literackie, 403.
- Montefeltro, Federico di: Lo stato, le arti, la cultura. Roma,
1986. Bulzoni Editore, 529, 379, 506.
- Nycz, Ryszard: Sylwy Współczesne. Problem Konstrukcji Tekstu,
Wrocław, 1984. Ossolineum, 154.
- The Origins and Originality of American Culture. Edited by Tibor
Frank, Budapest, 1984. Akadémiai Kiadó, 801.
- Owren Heidi: Herders Bildungsprogramm und seine Auswirkungen im
18. und 19. Jahrhundert. Heidelberg, 1985. Carl Winter Uni-
versitätsverlag, 275.
- Panovd, Ema: Ruská a sovietska poézia na Slovensku (1918–1938),
Bratislava, 1983. Veda Vydavstelo Slovenskej Akademia
Vied, 121.
- Pöggeler, D. (Hrsg.): Heidegger, Perspektiven zur Deutung seines
Werkes. Königstein/Ts, 1984. Athenäum (Taschenbücher), 407.
- Przepowiednia czasu twego. Antologia współczesnej poezji węgier-
skiej. Wybór i komentarze Konrad Sutarski. Kraków, 1985.
Wydawnictwo Literackie, 244.
- Rieckmann, Jens: Aufbruch in die Moderne. Königstein/Ts, 1985.
Athenäum, 232.
- Rippmann, Inge: Börne-Index. Historisch-biographische Materialien
zu Ludwig Börnes Schriften und Briefen, I–II. Berlin-New York,
1985. Walter de Gruyter and Co, 1215.
- Rosen, Klaus: Ammianus Marcellinus. Darmstadt, 1982. Wissenschaft-
liche Buchgesellschaft, 237.

- Rózewicz, Jerzy*: Polsko-Rosyjskie Powiazania Naukowe. Wrocław, 1984. Zakład Naradowy im Ossolinskich-Wydawnictwo, 348.
- Salydmosy, Miklós*: Wilhelm von Polenz. Budapest, 1985. Akadémiai Kiadó, 184.
- Schulz, Bruno*: Listy, fragmenty. Kraków-Wrocław, 1984. Wydawnictwo Literackie, 78.
- Seghers, Anna*: Aufsätze, Ansprachen, Essays, 1984. Aufbau Verlag, 460., 499.
- Skarga, Piotr*: Kazania Sejmowe. Wrocław, 1984. Zakład Narodowy im Ossolinskich Wydawnictwo, 210.
- Skwarczynska, Stefania*: Kierunki w badaniach literackich. Warszawa, 1984. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 391.
- Skwarczynska, Stefania*: W orbich literatury teatru kultury naukowej. Warszawa, 1985. Instytut Wydawniczy Pax, 366.
- Staud Géza*: A magyarországi jezsuita iskolai színjátékok forrásai II. 1561–1773. Budapest, 1986. A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának kiadása, 469.
- Studia Russica*, IX. Redigit M. Péter. Budapest, 1986. ELTE Orosz Filológiai Tanszék, 525.
- Stürmer, Michael*: (Hrsg.): Die Weimarer Republik. Königstein/Ts, 1985. Athenäum, 411.
- Surrealismus*. Hrg. Peter Bürger. Darmstadt, 1982. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 369.
- Szdvai János*: The Autobiography. Budapest, 1984. Akadémiai Kiadó, 236.
- Szilassy Zoltán*: American Theater of the 1960's. Carbrondele and Edwardsville, 1986. Southern Illinois. University Press, 113.
- Temperli, Silvio*: Siegfried Lang (1887–1970), Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur. Bern, 1983. A. Francke AG Verlag, 141.
- Tiecks Werke in zwei Bänden*. Berlin-Weimar, 1985. Aufbau Verlag Berlin und Weimar, 295., 500.
- Thurocz, Johannes de*: Chronica Hungarorum, I. Textus. Ediderunt Elisabeth Galántai et Julius Kristó. Budapest, 1985. Akadémiai Kiadó, 332.
- Труды по знаковым системам XVII: Структура диалога как принцип работы семиотического механизма. Тарту, Изд-во Тартуского гос. ун-та, 1984, 160 с.

- Труды по знаковым системам XVIII: Семиотика города и городской культуры. Петербург. Тарту, Изд-во Тартуского гос. ун-та, 1984. 139 с.
- Vásárhelyi Judit*: Eszmei áramlatok és politika Szenczi Molnár Albert életművében. Budapest, 1985. Akadémiai Kiadó, 143.
- Walicki, Andrzej*: Między filozofia religia i polityka, Warszawa, 1983. Państwowy Instytut Wydawnictwo, 288.
- Węgrzy w twierdzy przemyskiej w latach 1914–1915. Redaktor István Lagzi, Warszawa-Przemysł, 1985. Węgiersky Instytut Kultury Muzeum Narodowe Ziemi Przemyskiej w Przemyslu, 166.
- Wieland, Christoph Martin*: Das Hexamoron von Rosenhain. Berlin und Weimar, 1984. Aufbau Verlag, 233.
- Wieland-Kolloquium. Halberstadt, 1983. Herausgegeben von Thomas Höhle. Halle(Saale), 1985. Martin Luther Universität, Halle–Wittenberg, 306.
- Worbs, Michael*: Nervenkunst. Frankfurt/Main, 1983. Europäische Verlagsanstalt, 383.
- Würffel, Stefan Bodo*: Ophelia. Figur und Entfremdung, Bern, 1985. A. Francke AG Verlag, 230.
- Zaleski, Józef Bohdan*: Wybór Poezyj. Wrocław, 1985. Zakład Narodowy imienia Ossolinskich Wydawnictwo, 392.
- Zielinska, Marta*: Miczkiewicz i naśladowcy. Warszawa, 1984. Państwowy Instytut Wydawniczy, 247.

TARTALOM

HLEBNYIKOV ÉS AZ OROSZ AVANTGÁRD

Bevezető	299
----------------	-----

TANULMÁNYOK

<i>Gránicz István</i> : Velimir Hlebnyikov és az orosz avantgárd	302
<i>Jagusztin László</i> : Hlebnyikov költői világlátásának fő vonásai	319
<i>V. V. Ivanov</i> : Hlebnyikov költői nyelvének és életművének tipológiája (Fordította: <i>Pálfi Ágnes</i>)	334
<i>V. P. Grigorjev</i> : Egy képzeletbeli filológia dialektikájához (Fordította: <i>Lieli Pál</i>)	352
<i>B. A. Uszpenszkij</i> : Hlebnyikov poétikájáról: a kompozíció problémái (Fordította: <i>Boldog Gyöngyi</i>)	364
<i>Nyikolaj Hardzsijev</i> : Majakovszkij és Hlebnyikov (Fordította: <i>Lieli Pál</i>)	370
<i>J. F. Kovtun</i> : Hlebnyikov és a képzőművészet (Fordította: <i>Kiss Ilona</i>).....	400

DOKUMENTUMOK

<i>Vlagyimir Majakovszkij</i> : V. V. Hlebnyikov (Fordította: <i>Gránicz István</i>)	419
<i>Oszip Brik</i> : Hlebnyikovról (Fordította: <i>Gránicz István</i>)	426

SZEMLE

A "Russian Literature" V. Hlebnyikovról (<i>J. Matyi Anna</i>)	433
A "Literatura na świecie" megemlékezése Hlebnyikovról (<i>Jerzy Słopek</i>)	439

KRÓNIKA

Hlebnyikov-emlékülés (<i>Pusztai Dóra</i>)	445
Báthori-ülésszakok (<i>Hopp Lajos</i>)	454

KÖNYVEK

<i>Jean-Claude Lanne: Velimir Khlebnikov. Poète futurien 1-2. (Jagustin László)</i> .	457
<u>И. П. Смирнов: Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов (Jagustin László)</u>	459
<u>И. Р. Дёринг-Смирнов - И. П. Смирнов: Очерки по исторической типологии культуры ... Реализм (...) - Постсимволизм (Авангард)... (Jagustin László)</u>	463
Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Сост.: Г. П. Макогоненко, В. М. Маркович, М. Рев (<i>Fried István</i>)	467
<i>Kirdly Gyula: Dosztojevszkij és az orosz próza (Regénypoétikai tanulmányok) (N. Goller Agota)</i>	468
<u>Арпад Ковач: Роман Достоевского (Опыт поэтики жанра) (Jagustin László)</u>	471
<u>А. Чудаков: Мир Чехова (Jagustin László)</u> ..	474
<u>А. М. Панченко: Русская культура в канун петровских реформ (Jagustin László)</u> ..	476
Функциональные и социальные разновидности русского литературного языка XVIII в. (<i>Jagustin László</i>)	478
<i>Alexander Zholkovsky: Themes and Texts (Beczsky Gábor)</i>	481

<u>Лидия Яновская: Творческий путь Михаила Бул-</u> <u>гакова (Jagusztin László)</u>	483
Литературный энциклопедический словарь (Ja- gusztin László)	485

<i>Dionýz Ďurišín: Theory of Literary Compara-</i> <i>tistics (Szabó Zoltán)</i>	486
<i>Manfred Frank: Das Sagbare und das Unsagbare</i> <i>(Bacsó Béla)</i>	491
<i>Alan Singer: A Metaphorics of Fiction (Bezecz-</i> <i>ky Gábor)</i>	494
<i>Mary Gerhart - Allan Melvin Russell: Metapho-</i> <i>ric Process. The Creation of Scientific</i> <i>and Religious Understanding (Bezeczky</i> <i>Gábor)</i>	496
<i>I. Coteanu: Stilistica funcțională a limbii</i> <i>române: Limbajul poeziei culte (Szabó</i> <i>Zoltán)</i>	497
<i>Frances A. Yates: Collected Essays I-II. (Ka-</i> <i>tona Gábor)</i>	499
<i>Pii II Commentarii rerum memorabilium que</i> <i>temporibus suis contigerunt. Ad codicum</i> <i>fidem nunc primum editi ad Adriano von</i> <i>Heck. I-II. (Boronkai Iván)</i>	501
<i>Jan Kochanowski i epoka renesansu Pod. red.</i> <i>Teresy Michałowskiej (Jerzy Snopek) ...</i>	503
<i>Bél Mátyás Buda visszavívásáról. Fordította,</i> <i>bevezető, jegyzet Déri Balázs (Hopp La-</i> <i>jos)</i>	506
<i>Szelestei N. László: Bél Mátyás kéziratosa</i> <i>gyatékának katalógusa (Varga Imre)</i>	507
<i>Gedichte und Interpretationen. Ed. 2. Aufklä-</i> <i>rung und Sturm und Drang. Hg.: Karl Rich-</i> <i>ter (Fried István)</i>	509
<i>Roger B. Henkle: Comedy and Culture (England</i> <i>1820-1900) (Borsos Zsuzsanna)</i>	511

<i>Frank Tibor: Egy emigráns alakváltásai. Zer- ffi Gusztáv pályaképe 1820–1892 (T. Er- délyi Ilona)</i>	512
<i>Mélanges de littérature en hommage à Albert Kiss. Textes réunis par Claudine Gothot- -Mersch et Claude Pichois (Martonyi Éva)</i>	515
<i>O. Pöggeler, Hrsg. Heidegger. Perspektiven zur Deutung seines Werkes (Bacsó Béla).</i>	517
<i>Maller Sándor – Ruttkay Kálmán: Magyar Shake- speare-Tükör (Molnár Judit Mária) ...</i>	520
<i>The Origins and Originality of American Cul- ture. Edited by Tibor Frank (Mátyás Klára)</i>	522
 BEÉRKEZETT KÖNYVEK 1985/86	 526

SOMMAIRE

Présentation	299
--------------------	-----

ÉTUDES

<i>István Grdnicz</i> : Velimir Chlebnikov et l'avant-garde russe	302
<i>László Jáguezstin</i> : Les traits principaux de la vision poétique de Chlebnikov..	319
V. V. <i>Ivanov</i> : La typologie du langage poé- tique et de l'oeuvre de Chlebnikov (traduit par <i>Agnes Pálfi</i>)	334
V. P. <i>Grigoriev</i> : Pour la dialectique d'une philologie imaginaire (traduit par <i>Pál Lielí</i>)	352
B. A. <i>Uspenskij</i> : De la poétique de Chleb- nikov: problèmes de la composition (traduit par <i>Gyöngyi Boldog</i>)	364
N. I. <i>Chardžiev</i> : Majakovskij et Chlebnikov (traduit par <i>Pál Lielí</i>)	370
E. F. <i>Kovtun</i> : Chlebnikov et les beaux-arts (traduit par <i>Ilona Kiss</i>)	400

DOCUMENTS

<i>Vladimir Majakovskij</i> : V. V. Chlebnikov (traduit par <i>István Grdnicz</i>)	419
<i>Ossip Brik</i> : De Chlebnikov (traduit par <i>Ist- ván Grdnicz</i>)	426

REVUE

"Russian Literature" sur V. Chlebnikov (<i>Anna J. Matyi</i>)	433
Commémoration dans "Literature na świecie" sur Chlebnikov (<i>Jerzy Snopek</i>)	439

CHRONIQUE

Session commémorative Chlebnikov (<i>Dóra Pusztá</i>)	445
Sessions Báthori (<i>Lajos Hopp</i>)	454

LIVRES	457
--------	-----

LIVRES REÇUS 1985/86	526
----------------------	-----

СОДЕРЖАНИЕ

Резюме	299
--------------	-----

ИССЛЕДОВАНИЯ

<u>Иштван Границ</u> : Велимир Хлебников и русский авангард	302
<u>Ласло Ягустин</u> : Особенности художественного миросозерцания Хлебникова	319
<u>Вяч. Вс. Иванов</u> : Типология поэтического языка и творчества Хлебникова (Перевод: ... <u>Агнеш Палфи</u>)	334
<u>В. П. Григорьев</u> : К диалектике воображаемой филологии (Перевод: <u>Пал Лили</u>)	352
<u>Б. А. Успенский</u> : К поэтике Хлебникова: проблемы композиции (Перевод: <u>Дьёнди Болдодог</u>)	364
<u>Н. Харджиев</u> : Маяковский и Хлебников (Перевод: <u>Пал Лили</u>)	370
<u>Е. Ф. Ковтун</u> : Хлебников и художники (Перевод: <u>Илона Киш</u>)	400

ДОКУМЕНТЫ

<u>Владимир Маяковский</u> : В. В. Хлебников (Перевод: <u>Иштван Границ</u>)	419
<u>Осип Брик</u> : О Хлебникове (Перевод: <u>Иштван Границ</u>)	426

ОБЗОР

Журнал "Russian Literature" о Хлебникове (<u>Анна Й. Мати</u>)	433
Подборка польского жукнала "Literatura na świecie" о Хлебникове (<u>Ежи Снопек</u>) .	439

ХРОНИКА

Юбилейная научная сессия, посвященная Хлебникову (<u>Дора Пуста</u>)	445
Научные симпозиумы о деятельности Иштвана Батори (<u>Лайош Хопп</u>)	454

КНИГИ	457
-------	-----

СПИСОК ИЗДАНИЙ, ПОСТУПИВШИХ НА РЕЦЕНЗИРОВАНИЕ В 1985—1986 ГОДАХ	526
--	-----

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat főigazgatója

Műszaki szerkesztő: Sándor István

A szedést az Optima gmk készítette. - Terjedelem: 21,35 (A/5) ív

88.17376. Akadémiai Kiadó és nyomda Vállalat, Budapest. - Felelős vezető:

Hazai György

711204

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest XIII., Lehel út 10/A., közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96 162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizethető és példányonként megvásárolható az *Akadémiai Kiadónál* (1363 Budapest, Alkotmány utca 21., tel.: 111-010) és az *Akadémiai Kiadó Stúdium* (1368 Budapest, Váci utca 22., tel.: 185-881) és *Magiszter* (1052 Budapest, Városház utca 1., tel.: 382-440) könyvesboltjaiban.

Előfizetési díj egy évre: 120,— Ft

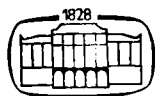
Egy szám ára: 30,— Ft

Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Pf. 149.

Ara: 30 Ft

Előfizetés egy évre: 120 Ft

ISSN 0017—999X



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST